

DIRE LUCE

Scritti sulla pittura

María Zambrano

A cura di Carmen Del Valle

Presentazione di Davide Rondoni



L'immagine e la parola sono i due estremi che accompagnano il pensiero filosofico di Marià Zambrano.

In questo volume, che raccoglie testi in parte inediti e nati da incontri effettivi con le opere, gli autori e i pittori, la Zambrano si interroga su cosa significhi guardare l'arte, quale sia la sua funzione e come essa si rapporti all'uomo e alla sua esistenza.

In un itinerario artistico e spirituale che da una parte coglie il valore generale della pittura e dall'altra si sofferma sull'unicità di grandi artisti – dall'enigmaticità di Giorgione alla bianchezza assoluta di Zurbaràn, fino al disegno “quasi equivalente alla musica” di Picasso – l'autrice ci conduce alla ricerca dei profondi luoghi di umanità racchiusi nelle tele dei maestri immortali e apre con il lettore un affascinante dialogo, capace di insegnarci a “guardare un'immagine partecipando al suo incantesimo, a ciò che viene rivelato dalla sua magia invisibile”.

MARÍA ZAMBRANO (1904-1991), filosofa e saggista spagnola, ha stretto profondi legami di amicizia con i più importanti esponenti dell'arte e della letteratura del Novecento. Pensatrice autorevole e originale vissuta a lungo in esilio per la sua opposizione al franchismo, nel 1988. stata insignita del Premio Cervantes.

BUR

rizzoli

María Zambrano

DIRE LUCE

A cura di Carmen del Valle

Traduzione di Carlo Ferrucci

Con un saggio di Davide Rondoni



ILIBRIDELLASPERANZA

Collana a cura di Davide Rondoni
Proprietà letteraria riservata
© 2013 RCS Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-586-5164-3

Prima edizione digitale 2013 da edizione BUR I libri della speranza
settembre 2013

In copertina: Armando Barrios, *Presenza essenziale*
Collezione privata, Londra ~ Christie's Images, London / Foto Scala,
Firenze
Progetto grafico di Giona Lodigiani per Mucca Design

Per conoscere il mondo BUR visita il sito www.bur.eu
--

Quest'opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore.
È vietata ogni duplicazione, anche parziale, non autorizzata.

Premessa

«No busques refugio.
Puedes mirar a tu alrededor.
Puedes sonreír libremente.
Puedes pensar en mi extensa presencia.
Te está permitido emitir opiniones contrarias a la moral
pública,
en mi presencia; alcayata de lo que fui, vecino de la
otra orilla.»

Francisco Iñigo

Tra le mani

Dire luce è l'espressione di un concetto impossibile. Non si può dire la luce, come non si può vedere il verbo. Nei luoghi dell'immagine e della parola, si trovano gli estremi del pensiero estetico di María Zambrano. Gli stessi estremi che l'accompagneranno lungo tutta la sua vita. La pittura non l'ha mai abbandonata, come lei stessa dichiara nell'*Introduzione* alla prima e, fino a poco tempo fa, unica edizione di *Luoghi della pittura* (Editoriale Phaidos, Madrid 1989), titolo originale della prima parte della presente opera. Come la luce, la pittura è una *presenza costante*: l'immagine, il colore, la figura, il peso e le opere che nelle forme più diverse sono state parte d'un immaginario personale in cui sintetizzare, se non completare, i passaggi fondamentali del suo vasto e in parte ancora sconosciuto pensiero. L'immagine e il suo ruolo: ponendo questioni intorno alla pittura, gli scritti qui presentati si interrogano su cosa sia guardare l'arte, quale sia la sua ultima funzione, come essa si rapporti all'uomo e come egli la interpreti.

Già nel 1935 appaiono le prime notizie. *Nostalgia della terra* o *Nasce la pittura* sono i primi testi ai quali dobbiamo fare riferimento e nei quali Zambrano dedica una speciale attenzione alla creazione e alla pittura. Di tutte le arti, sarà quest'ultima a concentrare insieme alla poesia gran parte del

suo interesse; ed è a essa che viene concessa un'autonomia piena, una sorta di statuto speciale.

In quest'ottica, il primo degli argomenti da trattare è come far fronte a una vasta, vastissima, produzione. María Zambrano è prolifica e non smette mai di scrivere. Scriverà ovunque, appuntando pensieri che poi abbandona o riprende. Durante i quarantaquattro anni che vivrà fuori dalla Spagna, si sposterà in vari paesi e continenti, dall'America all'Europa e viceversa. L'esilio è una condizione fondamentale, uno stato che marcherà in maniera profonda tutto il suo pensiero, facendo della condizione d'esiliata il vetro attraverso il quale tutto accade e tutto è. La sua concezione del tempo e dello spazio, della memoria e del presente, è la sua risposta a una solitudine esistenziale oltre ogni limite o verbo.

La circostanza reale dei suoi spostamenti e questo produrre di continuo fanno sì che l'impresa di raccogliere una selezione dei suoi testi rischi sempre di essere limitativa, esposta all'inconveniente di trascurare qualche documento, qualche saggio o articolo. D'altra parte, è da segnalare l'assenza di un programma che vada oltre un criterio meramente cronologico. María Zambrano non ha mai voluto ordinare il suo pensiero estetico dentro un qualche sistema o altri analoghi artifici. Non lo ha fatto per nessuna delle grandi questioni da lei affrontate e non lo farà nemmeno per la pittura.

I testi della presente opera vennero scelti per la maggior parte dalla stessa autrice: durante gli anni romani, la Zambrano aveva progettato la pubblicazione di un volume interamente dedicato alla pittura, che si sarebbe intitolato *Spagna, luogo sacro della pittura*. Un'opera che non vide mai la luce. Poi, nel 1989, Zambrano decise di mettere ordine, con l'aiuto di Amalia Iglesias e Rosa Mascarell, nell'ingente quantità di saggi da lei dedicati alla pittura: nacque così la prima edizione di *Luoghi della pittura*. In Spagna, l'opera è stata ripubblicata nell'ottobre del 2012, con la regia del filosofo e pensatore Pedro Chacón: un'edizione esaustiva e completa che è stata alla base della presente traduzione.

In Italia, *Luoghi della pittura* fu pubblicato in maniera parziale nel 2002, per opera di Rosella Prezzo (Editoriale Medusa). Alcuni dei saggi qui contenuti sotto lo stesso titolo, invece, sono parti integranti di altri volumi pubblicati in Italia. Tale è il

caso di «Metodo» o «Il vuoto e la bellezza», entrambi contenuti nell'opera *Chiari del bosco*, edito dalla Feltrinelli e successivamente dalla Bruno Mondadori nella traduzione di Carlo Ferrucci. Paradossalmente, nonostante l'enorme interesse che il suo pensiero ha da sempre suscitato in Italia, la pittura e il suo pensiero estetico sono oggetto di approfondimento da relativamente poco tempo.

Nella selezione dei testi, così come è stata raccontata da Amalia Iglesias, si scelse di dividere l'opera in tre grandi blocchi: da una parte, i testi dedicati alla pittura in generale, nell'ordine cronologico in cui vennero scritti. In una seconda parte, e sempre nell'ordine cronologico con cui erano nati, i saggi dedicati a specifici pittori. Per ultimi, gli articoli apparsi in maniera puntuale in riviste o in altre opere ma che fanno riferimento alla pittura e alle arti in generale. Nel presente volume, si è stabilito di rispettare questo criterio. E anche se, alla luce dei posteriori approfondimenti, un ordine tematico faciliterebbe la lettura e la comprensione dell'opera, si è deciso lo stesso di rispettare la volontà dell'autrice e di continuare a dividerla in questi tre grandi blocchi: pittura, pittori e riflessioni sparse.

La cosa cambia però riguardo agli inediti e agli articoli che appaiono qui insieme ai *Luoghi della pittura*. La selezione di questi undici saggi, alcuni del tutto inediti sia in Spagna che in Italia e altri apparsi in pubblicazioni di diversa natura, risponde alla volontà di «dare luce» ampliando la visione, la comprensione, del pensiero estetico di María Zambrano.

I testi raccolti nell'*Appendice* comprendono un periodo che va dal 1935 al 1988, e si trovano nella loro totalità negli archivi della Fondazione María Zambrano, a Vélez-Málaga. Il criterio della selezione può sembrare non omogeneo: si è tentato sia di fornire nuovi spunti di riflessione, sia di dare visibilità a una scrittura spontanea, dotata a volte di grande profondità e spesso sostenuta da una raffinata ironia. Nei testi di nuova pubblicazione, appaiono alcuni abbozzi preparatori così come semplici riflessioni che saranno poi, quelli e queste, sviluppati in articoli posteriori, presenti anch'essi in questa raccolta. Tale è il caso di «Tempo e luce», il cui collegamento con «La pittura di Ramón Gaya» appare del tutto evidente. Sulla stessa linea si trovano «La grotta della pittura» e «Sogno e destino della

pittura». Altri testi sono semplici appunti quasi di viaggio – è il caso de «Lo strano sorriso della Gioconda» o «Lo specchio» – oppure, come «L'attenzione» o «Mistero e distribuzione della luce», trattazioni di argomenti raramente toccati.

Su questa linea, il titolo dell'insieme della raccolta, volutamente ambiguo, allude a due termini fondamentali, parola e visione, che sintetizzandone da subito il tema indicano però anche che esso rimarrà, comunque, aperto. *Dire luce* è, in altre parole, una raccolta di testi che non pretende di essere né un riflesso della totalità del pensiero della Zambrano né, come in certi casi si potrebbe pensare, una serie di scritti specialmente rilevanti. Si tratta piuttosto di un ventaglio di riflessioni e, forse per questo motivo, il suo proposito è più ambizioso. Ciò non solo per la sovrabbondanza di alcuni argomenti, che vengono reiterati e sottolineati, ma anche per l'esigenza di occupare certi spazi di riflessione intorno alla Zambrano finora mai contemplati. Il rischio è alto.

Per la maggior parte, i testi sono il risultato di incontri effettivi con le opere, con gli autori, con i pittori. Nascono da un'esperienza reale e diretta che si presenta come ricordo o come risposta immediata alla visione. Per questo motivo, leggerli significa intervenire, partecipare, entrare in un dialogo aperto nato dal bisogno di raccontare l'accaduto. Essi non cercano di stabilire una tesi definitiva, né qualcosa di simile a un dogma; si tratta, piuttosto, di una lunga conversazione di cui il lettore è parte integrante. In essa, bisogna mettere in gioco se stessi, perché c'è spazio per nuove interpretazioni e interpretare è, in qualche modo, il compimento del testo.

Essere chiamati a partecipare a queste conversazioni con le opere d'arte significa essere chiamati a riconoscerci per quel che siamo, a seguire i passi di queste esperienze che ci costituiscono. Nel dialogo con la tradizione, con l'altro e con noi stessi, si inizia un gioco. La conversazione non è uno strumento ma un metodo, una prassi.

I saggi mantengono questa posizione aperta e sono sottilmente tessuti con i fili di Platone, Aristotele, Nietzsche, Jung e Heidegger per formare una fitta trama non finita. Già questo spazio privilegiato sarebbe sufficiente a sottolineare l'importanza di colei che è considerata una delle più importanti

pensatrici spagnole del XX secolo. La sua interpretazione e la creazione di un metodo, la *ragione poetica*, coniugano i diversi pensieri senza limiti di tempo, attualizzandoli e dimostrando che essi sono i «nostri più antichi contemporanei». La lettura diventa, così, nuova e inedita. Nel gioco del fare e disfare, nasce la domanda, e nella domanda la convinzione che la vita è sempre lì che veglia: rivela e occulta, per citare Heidegger. L'inevitabile incertezza richiama uno spazio di luce, di visione, dove una nuova ragione si desta.

È la pittura, che mi ha portato a scrivere su di essa. Questi testi sono venuti nascendo nel corso di molti anni e in momenti diversi, senza un preesistente progetto unitario [...]. È la pittura, che mi ha portato a scrivere su di essa. Le sono grata perché è stata come uno specchio dopo aver guardato nel quale non potevo non parlare, anche, di ciò che vedevo, per svelarlo, per svelare l'enigma che la pittura racchiude.

In queste parole dell'*Introduzione*, appaiono le ragioni fondamentali che attraversano, come un infinito *leitmotiv*, il pensiero di María Zambrano. L'avidio lettore troverà già lì le battute che compongono la melodia. Le parole ci sono tutte: lo sguardo, lo specchio, il dono. Il ricordo e la presenza, l'enigma e lo svelamento. Sono le parole che, soprattutto a partire dagli anni Cinquanta, dal «periodo romano», formeranno parte del suo abbecedario.

Sebbene nei primi testi, *Nostalgia della terra* e *La distruzione delle forme*, le preme annunciare la fine della cultura d'Occidente, l'irrimediabile fallimento della Filosofia e l'urgenza di ritrovare un senso (materia) *con* e *attraverso* le arti, con l'arrivo a Roma e l'assimilazione dell'esilio, il pensiero della Zambrano assume la sua forma definitiva e l'arte trova un protagonismo inconsueto. È da segnalare che in questi anni, segnati dallo scoppio della violenza bellica e dall'inizio dell'esilio, di profonda riflessione sulla situazione europea – sintetizzata nell'opera *L'agonia d'Europa* (1945) –, Zambrano non si unisca al coro di quelli che dichiarano la fine, la morte, dell'arte, ma assimili quest'ultima come possibilità, come speranza.

L'arrivo a Roma segna l'inizio di un nuovo modo. La più profonda delle tristezze e la consapevolezza del non ritorno

significano anche la definitiva liberazione dai precetti orteghiani e l'arrivo di altre letture, Jung e Bergson tra gli altri. La libertà e l'autonomia vanno prendendo forma man mano che l'esilio diventa definitivo e il *desarraigo* (sradicamento) è la nuova patria. Si fa strada, così, un universo di simboli. Leggerli (vederli) assomiglia alla lettura di un'opera di Joan Miró, dove ogni particolare forma parte da un equilibrio e l'equilibrio è un mondo composto da simboli che si ripetono, che s'improvvisano sparsi qua e là per ritrovare, infine, il proprio luogo.

Sarebbe il caso, allora, di seguire i consigli che Salvador Dalí offriva rispetto all'immagine: «Allontani, la prego (anche contro la sua volontà), gli occhi dal centro ipnotico di quella fotografia, e li rivolga con cauta aspettazione verso l'angolo inferiore sinistro».1 Leggere María Zambrano richiede che ci si allontani dal colore principale per trovare nei margini, nei meandri, il motivo che regge tutto il suo pensiero.

Leggere

Il compito portato avanti da María Zambrano consiste nell'individuazione delle forme di realizzazione della persona. Riguarda la natura conoscitiva dell'uomo: cosa egli può conoscere, come e in che modo avviene il contatto con l'*altro*, quando esattamente l'essere è *in se stesso*, compiuto, conforme. L'ontologia zambranianiana è accompagnata da un ampio progetto etico e metafisico che si presenta con una terminologia simbolica a volte piuttosto ermetica. Nella sua formulazione, la Zambrano assegna un ruolo fondamentale alla creazione, che assimila a un luogo privilegiato della visione e a una forma di mediazione tra l'essere e l'altro. Si parte dal sospetto, dall'incontro con un'intuizione oscura: resistenza della realtà a essere pienamente conosciuta. La parola ordina la realtà, ma non la dà a conoscere. La parola poetica, invece, illumina, guida l'uomo in questo difficile compito di confronto, conoscenza, rivelazione. La ragione poetica, creatrice di uno spazio comprensivo, sorge come risposta a questa resistenza, come *uscita dal sogno*. Si tratta allora di vedere come questa conoscenza si dia. Non essendoci ormai dubbi sul compito della

poesia, cercheremo qui di comprendere quale sia la funzione dell'immagine e se essa abbia o no qualcosa da dire nel difficile processo che *l'uomo* affronta.

A questo proposito, conviene soffermarsi un attimo sul linguaggio della Zambrano. Uno dei suoi tratti caratteristici è l'uso di un linguaggio simbolico, quasi, poetico. L'intenzionale ambiguità delle sue parole ha dato luogo, sulla base dei criteri filosofici più ortodossi, a critiche non sempre costruttive e poche volte azzeccate. In effetti, queste critiche confermano che l'esperimento è riuscito. Con l'intenzione di fare chiarezza su questo punto, vale la pena di prendere in esame l'uso che ella fa dell'analogia, del simbolo e della metafora. E siccome quel che a noi interessa è sapere cosa c'entri l'arte in tutto ciò, un'analisi in questi termini eviterà di indurci in errore.

Esiste una certa tendenza a pensare come equivalenti il simbolo e la metafora, o a credere che la metafora sia l'espressione di un rapporto simbolico, come se entrambi fossero due facce della stessa moneta, oppure l'una il prolungamento dell'altro. La differenza tra di essi risiede, secondo Michel Le Guern, nel ruolo che ricopre a ogni passo l'immagine. Nel simbolo, la percezione dell'immagine è necessaria per comprendere l'informazione logica contenuta nel messaggio. L'immagine simbolica richiede l'intellettualizzazione dell'analogia, mentre l'immagine metaforica ne prescinde: le è sufficiente svegliare l'immaginazione o la sensibilità. Nel rapporto simbolico, il legame tra il significante e l'elemento simbolizzato non è mai interrotto e, a differenza della metafora, il simbolo è una rappresentazione analogica che mantiene viva la coscienza dell'attribuzione di significato.

Questa coscienza si estende per analogia agli universi simbolici: nell'attività simbolica non c'è un'invenzione di significato, ma una costruzione di mappe d'equivalenze. Un rapporto simbolico non ha bisogno di postulare l'esistenza di una realtà fondamentale rappresentata da ogni singola costruzione, anzi, una costruzione simbolica può perfettamente essere simbolo e mediatrice tra altre due realtà.

In quest'universo di pensiero, i simboli stanno ai concetti ed essi, a loro volta, mutano e si arricchiscono di significato. Muta il senso mentre la parola rimane sempre la stessa. Ciò si spiega

solo perché, nel pensare della Zambrano, non ci sono gli assiomi, le massime, ma le relazioni. Così, ogni singolo elemento deve essere preso in considerazione dentro il contesto concreto di quella precisa riflessione.

Nulla è quel che sembra e l'attenta lettura comporta la comprensione di una nuova lingua dove il simbolo sta all'idea, alla nozione storica, all'immagine o all'intuizione. Un dizionario unico: mondo, terra, materia, segreto. Anima, mistero, luce, aurora e sogno. Si potrebbe dire che questo è un tratto distintivo comune ad altri pensatori (Nietzsche) o alla fenomenologia (Heidegger) e, in effetti, lo è di pieno diritto, ma nel caso di María Zambrano la carica simbolica è cruciale perché, da una parte, ella coltiverà il saggio lirico come principale genere di scrittura, dall'altra metterà lei stessa in atto la ragione poetica. L'universo simbolico necessita allora dell'analogia e solo la coscienza di questa eco mutua e costante tra concetto e simbolo potrà guidarci verso un nuovo modo di vedere (vivere) l'arte.

Due precetti

Ci sono un'infinità di parole possibili, *l'arte si chiama in molti modi*. Essa è sempre stata oggetto di ammirazione, di studio, di riflessione, e, in ogni momento storico, ha dato la sua versione dei fatti. I fatti rimangono e, oltre ogni altra peculiarità, si può affermare che, se l'arte è qualcosa, è una questione d'esperienza: il rapporto tra soggetto e oggetto determina l'esistenza dell'opera. La visione è parte costitutiva dell'arte e l'interpretazione dona il senso ultimo all'opera. Per dirla con Gadamer, bisogna *lasciar parlare l'opera*. L'arte contemporanea ha portato all'estremo questo principio fino alla disintegrazione completa dell'oggetto e la scomparsa di ogni possibile traccia fisica. Dunque, l'opera esiste nel rapporto soggetto/oggetto in un gioco di aspettative e di sospetti.

Nella quotidianità, la realtà si adegua perfettamente, l'orizzonte corrisponde alla sua definizione, determinando, ogni parola, una minima frazione della nostra esperienza. Conosco il mondo perché esso corrisponde al concetto che ne ho. La prima, e forse più studiata, caratteristica dell'esperienza

estetica, è la rottura di questo principio: straniamento e stupore sono i risultati di una discontinuità tra l'oggetto e la sua definizione. Essi accadono quando l'individuo si trova davanti a una realtà che non si presenta in forma abituale alla comprensione. Sono, per definizione, il contatto repentino con l'inatteso, e sollecitano entrambi una sospensione dell'attenzione, un tempo di discontinuità in cui individuare le nuove coordinate.

L'esperienza dell'arte evoca questa discontinuità, facendo nascere il sospetto che qualcosa non sia del tutto comprensibile, nemmeno visibile; che stia accadendo nel più assoluto mutismo. Nella visione, si constata il fatto che quelle figure, colori o geometrie lì rappresentati indicano, si riferiscono, alla realtà, ma non corrispondono affatto all'immagine referente. In questa discontinuità, la Zambrano vede due simboli riferiti al soggetto: l'enigma e il mistero che, pur condividendo l'origine, sono di natura ben diversa.

L'enigma è debitore dell'ambiguità, ove le parole o le immagini, disposte in un senso altro, chiedono una risposta immediata. Il senso singolare dell'enigma chiede la decifrazione e la coscienza di tale «dovere» è sempre presente. Lo straniamento risultante marca la distanza tra l'individuo e l'oggetto.

Non c'erano stati abbastanza santi, in Spagna? Nemmeno questo sentimento poteva formulare, nemmeno quasi a se stessa; era apparso come una luce strana, uno di quei pensieri che simili a lampade di fuoco si accendono un istante nella notte dell'angoscia. Perché nell'angoscia compaiono all'improvviso visioni in cui si presenta un enigma e a volte si aprono abissi luminosi, che producono terrore perché lasciano intravedere che la realtà e ciò che ne pensiamo è solo la maschera di una realtà terribile, che ci consente di ignorarla perché sopportarla sarebbe impossibile [...]. Però questo stato tra l'angoscia e la lucidità non si sopporta per molto tempo, e bisogna tornare all'«umano», al corso dei nostri pallidi pensieri.

Il mistero è invece la possibilità dell'atto simbolico: appartiene alla domanda benvenuta, alla pluralità dei possibili. È il segno visibile di una presenza invisibile che non esige possesso né risposta. È la presenza di una luce chiara, diafana e attraente.

L'attrazione crea un movimento verso di sé, per questo il mistero non è mai passività ma intuizione dell'imminente. È, infine, la presenza dell'assente. Il destino del mistero è essere rivelato, mai svelato, e per Zambrano è questo il compito della poesia. La parola poetica, la parola-simbolo, è riflesso che non questiona ma si propone alla visione.

Enigma e mistero si rapportano alla realtà e la realtà è verbo. Il primo sguardo dell'uomo è quello della distinzione: il rapporto con la realtà è costruito in base alla comparazione o alla differenziazione. La parola accompagna le cose nel loro divenire, nel loro farsi, nel processo di conoscenza e di distinzione. La parola è in sé interpretazione della realtà: nel nominare, interpreto, e nell'interpretare conosco. María Zambrano assume pienamente i postulati che Heidegger riserva all'ermeneutica: interpretare è dare a conoscere all'uomo la struttura e il senso di se stesso. Il mistero nasce da un sospetto di impossibilità, dalla nebbia della non corrispondenza, da una *resistenza*. Per Ortega y Gasset, come per la Zambrano, tutta la filosofia è vocazione di trasparenza, un'immensa volontà di chiarezza.

*La filosofia è un grande desiderio di trasparenza e una risoluta volontà di mezzogiorno. Il suo proposito radicale è evidenziare, dichiarare, scoprire l'occulto o ciò che è velato; e del resto in Grecia la filosofia cominciò col chiamarsi alêtheia, che significa disoccultamento, rivelazione o disvelamento; insomma, manifestazione. E non vi è manifestazione senza parola, cioè logos. Se il misticismo è silenzio, la filosofia è parola, scoprire nella più grande nudità e trasparenze della parola l'essere delle cose, dire l'essere.*²

Se vi è logos, è perché vi è parola. Se la parola, che abbia vocazione di trasparenza (filosofia) o di verità (poesia), è tutta rivelazione, qual è allora il ruolo riservato all'immagine? Cos'ha essa da dire in questo processo di comprensione del mondo? Ha senso, in tutto questo, l'immagine artistica, che è fondamentalmente rappresentazione? E la rappresentazione, si sa, è tutta una bugia, pura menzogna. Una copia della copia dell'originale.

María Zambrano non costruisce un'analitica dell'immagine, né la analizza come entità indipendente dall'essere. Tralascia la

questione percettiva, abbandona la coscienza estetica, e si occupa solo puntualmente della mimesi o dell'astrazione. Le questioni che tradizionalmente preoccupano l'Estetica trovano poco riscontro nei suoi pensieri. Dentro uno studio fenomenologico più ampio sugli stati della visione (filosofica, poetica o mistica), l'immagine artistica costituisce uno stato della visione a sé, che deriva dalla sua stessa natura, dalla sua origine e dagli elementi che la compongono: «Mentre la pittura, muta e silenziosa com'è, possiede sia una sua forma di linguaggio che, naturalmente, un suo sfondo matematico».

Legata strettamente alla visione poetica, essa ne condivide l'atemporalità e la volontà di ritrovamento (ricordo). Visione poetica e visione dell'arte si differenziano però dall'immediatezza. Parola e immagine sono entrambe mediatrici e, lungi dall'essere un semplice surrogato, l'immagine d'arte è considerata una pietra angolare, una figura cardine nella nuova costruzione della conoscenza e della persona. L'arte è, come la poesia, un ambito di visibilità.

A questo punto, bisogna fare un passo indietro, e prendere le distanze, per avere una panoramica giusta della situazione e contestualizzare la riflessione della Zambrano intorno al valore dell'immagine pittorica.

L'immagine, per la sua stessa condizione, è stata spesso vista come una rappresentazione imprecisa, fallace o fittizia. Essa sarebbe per molti la principale responsabile degli ostacoli nella costruzione di un *vero sapere*. Vincolata all'immaginazione per secoli, l'immagine si troverebbe a priori esclusa dalla conoscenza vera e sarebbe vincolata a solo due forme legittime: i sensi e il concetto. L'immagine non è la cosa ma la sua rappresentazione, nemmeno è il senso proprio di un discorso dal momento in cui rimanda ad un altro significato. L'immagine che non coincide col suo referente sembra mancare d'informazione, di previsione, di rigore. Il giro epistemologico si dà solo nel Settecento, anche se era stato più volte suggerito fin dal Quattrocento con le dottrine dell'immaginazione creatrice. Questa rivoluzione copernicana avviene quando l'immagine è promossa al rango di entità generatrice di senso. A quel punto, le sono riconosciute una funzione basilare e la giusta densità intellettuale, che si misurano su due fronti

diversi: l'inevitabile rinvio a un referente e la connotazione per il soggetto. La proporzione di questi due elementi varia in funzione dell'oggetto. Una carta geografica avrà un referente chiaro, il territorio, ma un'assenza totale di carica connotativa. L'immagine poetico-artistica, per contro, può prescindere del referente e creare una costellazione di sensi.

Finché, però, l'arte ha seguito fedelmente i principi della raffigurazione, l'immagine è sempre apparsa debitrice della realtà. L'adeguamento della rappresentazione al rappresentato doveva essere totale, pur adattandosi ai differenti periodi storici e codificando in maniera diversa i precetti iconografici e di decoro. Con la riscoperta della pittura non figurativa, cambiano le regole del gioco. L'abbandono della mimesi comporta l'indipendenza dalla realtà e non si tratta più di rappresentare le cose ma la loro struttura, l'impalcatura del mondo, si potrebbe dire. Astrarre il reale può portare a cogliere del mondo solo una parte che non è più codificata in un'iconografia e non è nemmeno riconoscibile.

Dall'impressione al puro colore, dal colore alla forma geometrica che compone il mondo, al suo simbolo o al suo grido. Dal grido alla visione simultanea di tutti i piani, da questa visione all'oggetto decontestualizzato, e poi ancora l'inconscio, la bellezza del prodotto di serie e il puro gesto senza traccia. Tutte le avanguardie e l'arte post-moderna hanno generato immagini che poco o nulla hanno ormai a che vedere con i criteri classici di rappresentazione. E alcune delle esperienze dell'arte contemporanea ce ne offrono una testimonianza incontestabile.

Raffigurare è ricreare, vedere da dentro dopo aver molto guardato ciò che è fuori; appropriazione della realtà in un ordine profondamente intimo. Raffigurare quello che c'è, è farlo nascere, esistere, e questo è ciò che la pittura ha di poesia e persino di Filosofia, perché all'uomo non gli basta che le cose ci siano, egli deve anche nominarle, pensarle, raffigurarle. E il pittore, quando si raffigura le cose, lo fa partendo dalla sua più profonda, intima concezione del mondo.

L'arte tende a cogliere del mondo solo una parte, una presenza latente. Tutte queste ovvietà risultano ora decisive per la questione che qui ci interessa, perché resta da stabilire se, nel

caso di assoluta indipendenza dell'immagine dal referente, il nuovo senso sia altrettanto verità oppure sia tutto un'invenzione, un'illusione.

Per Zambrano, l'immagine poetico-pittorica non soltanto è contenuto di verità, ma è mezzo per il suo recupero: è rivelazione, dunque, visione che manifesta qualcosa, che lo rende visibile. *Nominare, pensare e raffigurare*. Sebbene l'arte sia stata a lungo considerata come un prodotto di una determinata cultura, non è meno certo che l'utopia dell'*arte per l'arte* e l'emancipazione definitiva di questa dimostrano, il bisogno costante che l'uomo ha avuto di raffigurare, di rappresentare e di ipotizzare. Si arriva, così, a concludere che l'arte è necessità di tornare a vedere le cose del mondo, anche se questa visione non ha più un rapporto *apparente* con la realtà circostante: né la riferisce, né la simboleggia. Lo svelamento è, dunque, rappresentazione.

Tra sogno e veglia

María Zambrano aderisce alle tesi estetiche di Heidegger. Lo legge, lo conosce e lo ammira. Il pensiero heideggeriano viene messo sotto le lenti di altri pensatori come Ortega y Gasset, Bergson e Karl Jung, senza nominare qui il ruolo importantissimo che ricoprono poeti come Antonio Machado, García Lorca o Lezama Lima. L'originalità del pensiero zambraniano risiede nella costruzione di una fenomenologia del sogno, la *forma-sogno*, che vedrà la sua massima espressione nella ragione poetica. Sebbene alla sua origine si trovi la *ragione vitale* di Ortega y Gasset, le differenze e l'autonomia dal suo pensiero non tardano a manifestarsi.

Sarà invece un altro grande pensatore, Hans George Gadamer, a darci le principali chiavi di lettura per interpretare la ragione poetico-pittorica come metodo ermeneutico. A differenza di Heidegger, che legge in diverse lingue, non sono state trovate opere di Gadamer nella biblioteca personale della Zambrano, il che fa supporre che il contatto col suo pensiero, nel caso ci sia stato, sia avvenuto tramite un altro grande pensatore spagnolo, José Ferrater Mora. A ogni modo, tralasciando le ipotesi, la convergenza tra il pensiero della

Zambrano e il pensiero di Gadamer conduce, in numerosi punti, a un'interpretazione analoga di Heidegger. Non sarà questo l'oggetto del nostro studio, ma ciò valga come indicazione di una delle tante questioni ancora irrisolte del pensiero zambranianiano che meriterebbero studi più approfonditi.

Vivere umanamente è, sì, vedere ed essere visto; da quale profonda radice dell'esistenza nasce però questo bisogno che non si accontenta del vedere che troviamo, perché quest'ansia di tornare a vedere le cose riflesse ora nell'opera dell'uomo? Tornare a vedere, o continuare a vedere, o vedere in altro modo? Bisogno di trovare un altro ambito, distinto da quello naturale... bisogno di una visione che sia una rivelazione. Nella luce naturale, regalata e necessaria, le cose e gli esseri restano, benché bagnati da essa, opachi; sono semplicemente visti. Mentre è proprio della condizione umana anelare, dalla sua più intima radice, a una rivelazione. E conoscere, per l'uomo, sarà soltanto tornare a vedere qualcosa di fatto da lui. L'uomo dipinge o scolpisce per tornare a vedere le cose come sono state fatte da lui, e ottenere così una rivelazione.

Dunque, la volontà di fissare le esperienze in un'immagine che è *intensificazione della realtà* (Cassirer) potrebbe essere alla radice di questo bisogno di vedere diversamente, per consapevolezza o per sospetto della propria cecità e dei propri limiti. L'esperienza accade in un tempo dato, successivo, mentre le immagini sono ferme lì, colgono un momento che non passa più, che non accade. Sorgono allora varie contraddizioni, cioè: se l'uomo crea per ri-vedere le cose ma le cose ormai sono lontane dall'essere rappresentate come tali, cos'ha egli allora da vedere? Che cosa vuole, cerca, si attende, da queste immagini indipendenti, autonome? Che cosa vogliono esse da noi? Lo stupore, e poi c'è chi afferma che in queste immagini sussista una nostalgia, che attraverso di esse si possa raggiungere un nuovo modo di conoscenza, che il compimento ultimo della persona avvenga con la loro indispensabile esistenza, che esse sono oltre il bene e il male, dunque azioni etiche, che lo svelamento sia, se non l'unico, il più nobile modo di ri-conoscere la verità. La verità che, poi, non sembrerebbe essere là fuori, ma qui dentro.

Potrebbe sembrare una follia iniziare la casa dal tetto. Se un

architetto domani volesse costruire un palazzo e gli venisse in mente di fare la finestra prima del pavimento, sicuramente non andrebbe molto lontano. Per noi, invece, sarà questo il modo giusto. Inizieremo quindi dalla fine, quasi, del suo pensiero, per arrivare a una conclusione che è già suggerita sin dalle prime parole. E il fulcro, il *centro*, per dirla con la Zambrano, è il sogno.

A priori, sogno e arte non hanno niente in comune. Il Surrealismo, potrebbe obiettare l'attento lettore: certo, ma i surrealisti si occupano del contenuto dei sogni, del loro rapporto con l'inconscio e dei simboli che ci trasmettono. Per loro, il sogno è un linguaggio da decifrare. A María Zambrano, invece, interessa la forma del sogno, l'immagine pura, e il ricordo che ne abbiamo: il sogno viene analizzato nel suo contenuto formale e non per la sua analogia con le esperienze coscienti. Non si tratta di un simbolo, ma di uno stato di visione, perché l'unica nozione che del sogno possiamo avere è il suo ricordo, che avviene nella veglia. Poi, la forma, la pura immagine (la casa invertita, le capre che volano, si pensi a Chagall), non ha un contenuto a sé se non perché è in rapporto con noi. È l'individuo a essere protagonista e vittima del suo stesso sogno, e questo è esattamente il punto che ci interessa. Nel sogno, l'individuo sa di essere tale ma non determina nessuna delle azioni in esso contenute: la volontà è annullata, tempo e spazio non hanno logica e non seguono il normale succedersi delle sequenze. In tutto questo accadere, il soggetto non pone mai una domanda, una questione. Si assiste allo sviluppo degli avvenimenti e l'azione è ammessa – vissuta, ricevuta – con totale aderenza, nonostante che in quel momento niente sia come dovrebbe essere. Nel sogno, la realtà appare come un enigma che non viene mai decifrato.

Nella veglia, al contrario, c'è un solo tempo. Un tempo unico e sequenziale (storico), divisibile in passato, presente e futuro. La loro divisione indica anche la possibilità di una loro discontinuità, di una frattura di non coscienza, perché non si può mai determinare con esattezza quando una realtà è già passata (finita) oppure sta per accadere (compirsi). Il presente appare, così, come un dato di fatto. Aleggias di nuovo il sospetto e, finalmente, piomba la conferma: il tempo, così come è

concepito nella veglia, mostra di essere una convenzione (convenire), un accordo che non corrisponde alla totalità dell'esperienza né tanto meno alla complessità dell'azione.

Perché la pittura, come ogni arte, è sogno realizzato. I sogni, però, non si realizzano in una cosa o in un atto, ché in tal caso terminano o si seppelliscono. Il sogno, privato di libertà, si realizza in essa quando riesce a entrare nel suo ambito; quando viene sviscerandosi senza interrompersi. L'opera d'arte non riuscita è come un sogno interrotto[...]. Lo stesso accade anche nel vivere umano di tutti i giorni, giacché l'arte non si sottrae alla condizione della vita. Ed è per questo che, quando è riuscita, riscatta, salva: dal fondo, dal limo delle acque, essa ha portato alla loro superficie visibile un sogno oscuro, rendendolo creatura.

Si è già detto in diverse sedi, ma conviene ricordarlo qui. La Zambrano divide la forma-sogno in tre stadi fondamentali: l'atemporalità, il tempo successivo o della persona e il tempo della lucidità. L'atemporalità è lo stato iniziale, antecedente il verbo e la materia, dove non c'è distinzione perché non c'è coscienza e nemmeno parola. È il tempo del sogno. Il tempo della persona o successivo è la misura, l'invenzione dell'ordine e della distinzione tra l'accaduto e l'accadere. L'ultimo, il tempo della lucidità, è uno stato di sospensione. Non è misurabile, perché è immediatezza, conformità, visione appunto. Il tempo della lucidità sarà denominato per analogia *sogno creatore*: stato di consonanza tra il visto e il vissuto.

Fin qui, i postulati della Zambrano seguono i principi «classici» della fenomenologia. Gli stati della visione hanno il loro equivalente in Heidegger. Il giro ermeneutico avviene nel momento in cui Zambrano fa di questo stato della visione uno stato di interpretazione e conoscenza della verità. Ed è qui che Hans George Gadamer diventa il nostro migliore alleato.

Abbiamo affermato, dunque, che il sogno ha un tempo proprio, l'atemporalità, in cui cioè non c'è attesa ragionevole e, nell'accadere, il soggetto patisce le decisioni che sembrano altrui. La distinzione tra prima e dopo, passato e futuro, appartiene allo stato di veglia. E il sogno creatore corrisponde al tempo della lucidità: è l'istante della conformità, in cui il sospetto svanisce perché *a quella luce si è giunti senza forzare*

alcuna porta e persino senza aprirla, senza avere attraversato soglie di luce e d'ombra, senza sforzo e senza protezione.

Paradossalmente, sarà l'atemporalità, l'ambito in cui si produce l'attività propria dell'uomo: l'ambiguità. L'ermeneutica contrappone al soggetto sovrano del razionalismo, maestro delle proprie rappresentazioni, il soggetto che si sa ricettore di un senso e non il suo autore. Coinvolto in un insieme di significati che eccedono le sue rappresentazioni, egli viene a situarsi in una posizione di centralità interpretativa. Quest'esperienza, per Heidegger, è rivelatrice di una situazione ontologica dell'essere o dell'essere *nel mondo*, e come tale sarà assimilata dalla Zambrano nella dicotomia sogno-veglia, a sapere: «l'uomo non è mai anzitutto come al di qua del mondo, come soggetto [...]. Inoltre, egli non è mai solo un soggetto che contemporaneamente si riferisce anche agli oggetti, cosicché la sua essenza starebbe nella relazione soggetto-oggetto. Piuttosto, l'uomo è esistente innanzitutto nell'apertura dell'essere, che si dà nella radura (*lichtung*), quel *tra* entro il quale può essere una *relazione* tra soggetto e oggetto».³

Conformemente alla visione speculare, si vede e si è visti. L'io interpretante è anche l'io attuante, ricettivo e attivo nello stesso momento. Di fronte a un contenuto che lo trascende, egli si abbandona a un sapere che impaurisce, ferisce, ma di cui non può fare a meno perché nient'altro corrisponderà più ai paradigmi precedenti.

In questa visione, vi è un'uscita della temporalità, una sospensione che è presente continuo. Un tempo sospeso, molteplice, in cui si danno sintesi e creazione della realtà. Nella visione speculare di un contenuto che lo trascende, María Zambrano situa la trascendenza del proprio essere. L'essere-*nel-farsi* è andirivieni tra sogno e veglia. *Ogni immagine muove*: Nel *tra* in cui si stabilisce il rapporto tra soggetto e oggetto, appare, mediatrice, l'immagine poetico-artistica.

Davanti a me

Nello spazio esistente tra forma e rappresentazione, credo ci possa essere la chiave, la spiegazione, seppure temporanea, del

ruolo dell'immagine artistica nella ragione poetico-pittorica di María Zambrano.

Se, come abbiamo affermato, l'immagine riesce, dopo molto faticare, a svincolarsi dai legami mimetici. Se non è più copia, né referenza, né *sta lì al posto di*. Se la sua indipendenza non comporta il suo svanire ma l'affermazione che la legittima. Se, in tutto questo, noi stiamo parlando delle immagini sognate. E se ci interessa nientemeno che l'immagine artistica in quanto «intensificazione» di significati, come possiamo ora pensare all'arte? Nel caso in cui così fosse, chi garantisce che quel che la nuova immagine mostra sia verità? Quella pittura, mi sta mentendo? La rappresentazione, si sa, è tutta una bugia, una menzogna. Una copia della copia dell'originale: un'illusione di visibilità.

Un'opera, *La tempesta* del Giorgione, e una curiosità. Il caso vuole che Zambrano e Gadamer se ne siano occupati: tra le mille possibilità, entrambi hanno scelto di soffermarsi a riflettere intorno a quest'opera, che tanta letteratura ha generato. Si tratta di una felice coincidenza. A ogni modo, *La tempesta* non si potrebbe definire come un paesaggio comune, uno di quei dipinti noiosi destinati a decorare un improbabile salotto: ci sono troppe cose che non tornano, ci sono lì quelle figure che sembrano non sentirsi chiamate in causa dall'imminente tempesta. Ognuno è chiuso in sé, non ci si parla, non ci si presta attenzione, e nemmeno il cielo minaccioso sembra spaventare.

Gadamer e María Zambrano coincidono nel percepire quest'opera come una realtà indecifrabile. Cosa voleva dire Giorgione? Per rappresentare una tempesta, bisognava proprio aggiungere un fiume, una donna col bambino, un cavaliere che è lì quasi per caso, delle rovine di non si sa quale città, e non importa nemmeno? Nell'iconografia classica cristiana, molto in voga in quel momento per ovvi motivi, una donna, un uomo e un bambino in un paesaggio volevano dire solo una cosa: *Riposo durante la fuga in Egitto*. Qui, invece, ognuno *sta nel suo* e tutti gli elementi conducono a un fatto secondario, quasi anedddotico: il fulmine là in fondo. Nessuno degli elementi sembra nemmeno indicare quel che dovrebbe. L'indipendenza tra immagine e rappresentato comincia proprio da qui, da quel

leggero, quasi impercettibile, spostamento di senso.

Si potrebbe, per analogia, tracciare una sorta di storia della separazione irrimediabile tra la realtà e la sua rappresentazione, fino ad arrivare all'estremo più assoluto, lo svuotamento di forme. L'immagine però resta, lì si sta rappresentando qualcosa che riconosco senza bisogno che lo si percepisca. Prescinde della percezione perché fa riferimento a se stesso, dunque io so che il fulmine è tempesta. E quella tempesta sostituisce la mia immagine, prende il suo posto, lascia nell'oblio i resti del pensato. Per Gadamer, si tratta di una *crescita nell'essere* perché nella rappresentazione *si tratta di un rapporto non più a senso unico*, dal reale alla rappresentazione, bensì anche dalla rappresentazione verso il reale.

Per Zambrano, si tratta dell'*immagine-sogno*, che ha le stesse valenze e gli stessi attributi dell'immagine artistica: un'inversione del senso, un contenuto che ha smesso di avere un referente per essere referenza di se stesso. L'apparire, dunque, è già sostanza del reale.

Dal resto, non si può affermare che l'essere reale comporti essere verità, come se, per magia, sapersi reale significasse essere veritiero. Che ne sai del fulmine? Dove sono rimasti la luce e il suono che lo seguono? L'opera può mentire perché la realtà non è assimilabile alla verità. Nell'intelletto, come negli occhi, gli errori abbondano. Che l'immagine sia sostanza della realtà non significa che la crea, ma che la svela. I rapporti che lì si stabiliscono conformano un principio che ora è dichiarato, formato, svelato. Togliere il velo è, paradossalmente, donare una forma. Possiamo affermare, secondo la formula di Paul Klee, che «l'arte non riproduce il visibile, lo rende visibile». Di nuovo, il principio del movimento, dal reale verso se stesso. L'andirivieni continuo, dall'immagine al reale, del reale svelato.

*Torniamo alla realtà, dov'è la tua?*⁴ Volgere lo sguardo verso il reale svelato non è sforzo da poco. Non si tratta più di accettare la realtà ordinata nella mia infinita limitatezza, ma di mettersi in rapporto con una realtà che sfugge a ogni parola.

Afferma Gadamer:

L'immagine è un fatto ontologico. In essa l'essere si presenta in una manifestazione visibile dotata di senso. [...]. L'idealità dell'arte non

*va definita in rapporto a un'idea che sarebbe il modello da imitare, l'essere da riprodurre nella sua raffigurazione ma – come accade in Hegel – in base all'apparire dell'idea stessa.*⁵

Come apparizione, lo svelamento del reale non si distingue da qualsiasi altro fenomeno. Ciò che però la contraddistingue, sotto ogni forma, è il fatto di rendere presente qualcosa, sigillando infinitamente la sua assenza. Nell'apparire, la realtà non fa che confermare la sua assenza.

In questo processo di *mediazione totale*, l'opera sparisce, diventa trasparente, cedendo spazio al rappresentato. Se non c'è più oggetto, se non c'è più reale, significa che *il crollo del mondo «vero» comporta anche il crollo del mondo dell'apparenza, perché i concetti di verità e apparenza hanno senso solo se riferito l'uno all'altro.*

Zambrano sottolinea più volte la verità contenuta nell'apparizione. *L'apparizione, nell'opera d'arte, esercita una funzione insostituibile: quella di chiamare alla contemplazione, esigerla e metterla in atto.* L'arte, dal canto suo, era iniziata proprio da lì, da quel luogo di rappresentazione dell'indicibile, allora sacro. E il sacro è il mito. L'apparizione, nella visione dell'arte, significa il compimento della funzione primaria, originaria, di questa: confrontarsi con l'altro; da qui, il fatto che *l'arte sia più verità quanto più è vicina alla propria origine.* Infinite sono le volte che l'uomo ha guardato l'ignoto da vicino e l'arte ha corrisposto a così alto impegno. Da sempre, essa è terreno in cui incarnare l'orrore, il divino o il vizio. Incarnazione pure nell'assenza, nel puro colore, nella pura negazione.

L'ambiguo, tuttavia, è minaccioso, crea una sorte di piacere dolente. Sono frammenti associati, due metà legate in un'immagine di condizione fantastica. Mai il sangue fu così rosso come nel *Guernica*. E il dolore della comprensione è sintomo ineluttabile del suo essere vero, verità in quanto apparenza perché è *nel suo solo apparire*. Medusa e Perseo: Perseo che sfugge alla morte per immagine. Riflesso degli occhi del mostro, scampato pericolo per evidenza, per immediata apparenza. *Un tema occupa un ruolo centrale in questa catena di episodi: quello dell'occhio, dello sguardo, della reciprocità del vedere ed essere visto.*⁶ Quella verità dolente non può essere se non attraverso la sua immagine, non per assenza ma per

l'impossibilità della sua contemplazione. Come l'immagine-sogno, tace la domanda e il mistero (segreto) conforma ora una verità che è aurora. E la sua contemplazione è un luogo di visibilità ma, pure, un luogo senza mai ritorno. Il luogo, il *chiaro* definitivo, ove abbandonarsi. *Io tenni lì i piedi in quella parte della vita di là da la quale non si puote ire più per intendimento di ritornare* (Vita Nova, Dante Alighieri).⁷

Carmen del Valle

* In qualità di curatrice della presente opera, sono in debito con le numerose persone che hanno contribuito a fare che *Dire luce* sia tra le mani dei lettori italiani. Grazie a ognuno per averci creduto. Grazie alla Fundación María Zambrano, a Juan Fernando Ortega Muñoz e a Luis Ortega. Grazie a Marco Fiocca. Grazie, mille grazie, a Carlo Ferrucci. Grazie a Juan Carlos Marset e grazie, infinite grazie, a Davide Rondoni.

¹ Salvador Dalí, *Por qué se ataca la Gioconda?*, Ediciones Siruela, Madrid 2003, p. 26.

² José Ortega y Gasset, *Cosa è filosofia?*, trad. di Armando Seignano, Marinetti, Genova 1994, p. 65.

³ Martin Heidegger, *Lettera sull'umanesimo*, trad. di Franco Volpi, Adelphi, Milano 1995, p. 84.

⁴ José Hierro, *Retrato en un concierto, Poemas*, Visor Libros, Madrid 2012, p. 262.

⁵ Hans George Gadamer, *Verità e metodo*, Trad. G. Vattimo, Fabbri Editori, Milano 1972, p. 174.

⁶ Jean-Pierre Vernant, *La notte negli occhi*, trad. di Caterina Saletti. Il mulino, Bologna 1987, p. 84.

⁷ Cit. da María Zambrano, *Chiari del bosco*, trad. di Carlo Ferrucci, Bruno Mondadori, Milano 2007, p. 12.

Cosa aveva addosso María Zambrano?

di Davide Rondoni

Cosa aveva addosso María Zambrano?

Questa filosofa amante dei poeti e dei pittori, esule e prodigiosa lavoratrice, spirito libero è anche impertinente? Cosa aveva addosso questa scrittrice incantata che parla di filosofia e arte e di visite a una stele funeraria d'un adolescente nei pressi di Roma, visite fatte scendendo dall'autobus e camminando (o danzando, dice) fino a pulire le scatolette, l'immondizia che rovinano il luogo sacro, bruciandole fino all'arrivo dei poliziotti? Cosa aveva addosso che la faceva fermare sul sorriso di Monna Lisa o sulla bianchezza di Zurbarán? O cosa la divorava di commozione intellettuale, la muoveva a parlar della luce, in questo mondo dove gli uomini vivono in una illuminazione «sorda», «adatta al Processo, quel processo con cui Kafka ha simboleggiato la condanna dell'uomo moderno»?

Credo a certe coincidenze.

Mi trovai a leggere poesie a Morella in Messico, nello stesso hotel dove la Zambrano scrisse le sue pagine di filosofia poetica. E ora che mi trovo a porgere i suoi scritti d'arte mi accorgo che quel che lei chiama scoperta che il centro della persona è quieto ma non immobile, avvenne per me là, un bel po' di anni fa. Là, in quel luogo colorato e caotico e poi traversato da allucinanti immobilità, capii che «la bellezza fa il vuoto [...] *Ma una volta creato quel suo vuoto, la bellezza lo fa suo, perché le appartiene, è la sua aureola, il suo spazio sacro in cui resta intangibile.* Uno spazio nel quale all'essere terrestre non è possibile installarsi, ma che lo invita a uscire di sé, che spinge a uscire di sé l'essere nascosto, anima accompagnata dai sensi».

Nei pochi giorni vissuti tra poeti grandi bevitori e ricchi di storie in quell'albergo dove gli inservienti gentili dicevano «sì,

sì» alle richieste e poi non succedeva nulla, vidi meglio che «tutto è rivelazione, tutto lo sarebbe se fosse accolto allo stato nascente». E cosa ha dunque addosso questa donna filosofa tra i poeti e poetessa tra i filosofi?

Lei esule diceva: «Noi non siamo del luogo in cui siamo nati, ma di quello che ha catturato il nostro sguardo». Ma cosa catturava il suo sguardo stupefatto di trovare nei bianchi di Zurbarán la cosa che «nelle lezioni di filosofia ci avevano detto essere invisibile»? E cosa ferveva nella sua intelligenza curiosa che, parlando dello specchio, annota già negli anni Sessanta, anticipando la immensa specchiera virtuale da cui oggi siamo avvolti, che «l'uomo e la donna, e per certi aspetti più l'uomo, che è più attivo, cercano, si procurano e addirittura mendicano un'immagine di se stessi: negli specchi, negli occhi di chi li guarda, nelle parole e nelle reazioni di amici e nemici come del passante sconosciuto»?

Secondo me aveva addosso la conoscenza d'amore.

Amare e conoscere come medesimo movimento. Non solo perché cita la «Vita nova» in fondo a uno dei suoi pezzi più intensi qui riproposti con cura e intelligente devozione da Carmen del Valle (credo alle coincidenze) bensì perché in lei la conoscenza coincide con il desiderio d'una relazione sempre più profonda e viva e corrispondente con il reale. La sua amica Cristina Campo parlava della necessità di attenzione da parte del poeta, come un entomologo. E lei, la filosofa che non era pittura ma parlava di pittura in modo così vertiginoso e acuto da farci intuire che il mondo intero esiste grazie all'azione di pittura dell'uomo, ecco lei equipara l'attenzione a una «ferita». Perché chi ama non è un entomologo del mondo, ma un paziente, un crocefisso, un passivo che chiama.

Scrivo a L'Avana nel '52: «E la passione centrale della vita è l'amore, il grande fiume che tutte le raccoglie per condurle fino alla morte a cui aspirano. Solo l'amore è capace di addentrarsi nella morte, le altre passioni o sono cieche, o vedono di traverso; o si trattengono, calamitate, o si precipitano. Solo l'amore arriva a possedere una visione; solo l'amore è capace di prendere le distanze da tutto; solo lui può combattere, vincendole, con la speranza e la disperazione. L'amore anticipa la morte e fa morire di mille morti la vita di chi lo vive, facendole così conquistare, con la sua obbedienza, la libertà».

Lei che aveva addosso l'amore, quando parla del pittore su cui si ferma spesso, Zurbarán, quasi riscattandolo come devono fare e sempre fanno i veri critici dell'arte verso figure di pittori che li attendono nella penombra (come avvenne per Caravaggio con Longhi, o Tanzio con Testori, o Cignani con la Buscaroli) annota una cosa che mi s'è fissata come un diamante nascosto di questo libro di oscuri fiammeggiamenti. Di Luís Fernández, dunque, dice che «dipingerà cipolle, pezzi di carne, fiori, sul punto di decomporsi, cogliendo il momento in cui la forma raggiunta sembra tornare alla materia dalla quale proveniva, in cui l'inferno si erge a riprendersi la preda evasa solo per una breve ora. Ma è qui che la luce delle viscere infernali lancia la sua più recondita promessa: la promessa di resurrezione resasi visibile in un'anima e che emana dalla stessa materia quasi putrefatta.

Segreto il più intimo della pittura spagnola, la sua vocazione di mostrare transiti, di fare intravedere la resurrezione della materia sul punto di putrefarsi, il trans-corporarsi [*trascuerpo*] glorioso di tutte le cose, la promessa in via di compiersi. «Misteri così fatti, la pittura solo può intravederli».

È uno scritto del '51. Non importa solo guardando le date notare che cadono in anni in cui si dibatteva convulsamente di cosa è essere realisti, e che l'uso del termine «trascuerpo» trova negli stessi anni, sulle labbra tese di un altro segnato dalla pittura, Pasolini, il fiato di dirsi come dantesco «trasumanar» che «significar per verba non si poria». Erano sì anni in cui la scoperta di cosa significa nuovamente essere realisti interessava lo scambio di lettere tra Pasolini e Betocchi come le prime lezioni di don Giussani nel laico liceo milanese Berchet. Importa dunque certo notare che il nuovo dibattere intorno a una conoscenza affettiva, non attratta in un razionalismo ormai cadaverico, tocca anche Zambrano, tesa all'aurora del mondo, alla necessità di conoscere trasumanando, ovvero riaprendo le misure imposte dalla separazione materia-anima, ragione-spirito. E dunque – ecco il diamante che mi ha folgorato – importa proprio in questo senso che lei annoti che certi quadri dello Zurbarán vennero commissionati da don Giovanni.

Sì insomma, proprio «da don Miguel de Mañara – il gentiluomo da cui Tirso trasse in parte il personaggio di don Juan Tenorio. Una delle opere che questo singolare personaggio

commissionò a lui oltre che al giovane Murillo – all'epoca Zurbarán era già nella sua maturità – fu l'immagine dell'Immacolata Concezione».

Dunque don Giovanni-Miguel de Mañara, l'uomo emblema dell'amore come ricerca e conoscenza imperfetta, come azione e poi come remissione, come caccia sfrenata e come consegna, ecco appare in mezzo ai quadri, loro committente. Quasi fuggevole ombra, apparizione, ma sigillo di cosa sia essere realisti: essere l'uomo segnato dall'amore come erano segnati Lorca, («amore, amore, amore ed eterne solitudini») Pasolini, e lei. María Zambrano sapeva che «chi è sacrificato, rapito dagli dei, infatti, deve vuotare il calice della solitudine». Lo sapeva non come un filosofo che ammira e trae spunto dai poeti, ma come una attirata dal fuoco. Lo dice chiaro in un altro dei testi apparentemente minori di questa maestosa, dolcissima e tremenda raccolta di pensieri e discese della mente, nella quasi bizzarra conversazione con una santa Barbara. Dove si accenna non a caso a cosa è un santo. Colui la cui visione e misura amorosa resta come analogia e scandalo per ogni artista e filosofo.

La ricerca filosofica della Zambrano non è forse una potente, umanissima, analogia di una innocente, immacolata concezione? Concezione delle cose in noi, dell'impronta del presentarsi del mondo in noi e di noi nel reale. L'attenzione vera, annota in uno scritto «deve fare una specie di pulizia della mente e dell'animo. Deve vedersela con l'immaginazione; con l'immaginazione e con il sapere. Deve condurre il soggetto al limite dell'ignoranza, per non dire dell'innocenza». Una laica ascesi della conoscenza. Un amore che tiene in considerazione l'oggetto amato più di ogni pregiudizio, o immaginazione, su di esso.

La filosofa che insegue la pittura lo fa perché è segnata dall'amore come conoscenza. Su questa strada interviene con violenta precisione e con intuizioni sorprendenti sulle origini della pittura come sui fenomeni a lei più prossimi, sulle mostre a Roma come sui movimenti del Novecento. E si avvierà, come una vera amante, a realizzare l'opera che non si compie qui del tutto, il mai compiuto libro sulla pittura, per scoprire come nei vertiginosi appunti dell'ultimo periodo la natura della luce e

del suo presentarsi.

Per amore e sete di conoscenza «l'uomo non si è mai rassegnato alla notte completa».

ALCUNI LUOGHI DELLA PITTURA

Introduzione

La pittura è una presenza costante, esiste per me, è sempre esistita, come un luogo privilegiato su cui fermare lo sguardo. Come l'insieme, meglio, di quei luoghi privilegiati nei quali il seme essenziale dell'arte si concede con abbondanza e intensità. Il fatto che io non abbia dipinto è, direi, quasi una prova dell'essenza, della sostanza, che possiede per me la pittura. Mi è bastata la sola contemplazione, il guardare un'immagine partecipando al suo incantesimo, a ciò che viene rivelato dalla sua magia invisibile. Mentre ero attratta dalla pittura, non ho mai sentito la tentazione di farla. Non ero pittura, così come so che non sono musica.

Questa rivelazione, questo luogo privilegiato che si dà nella pittura, non dipende solo dai pittori, ma anche dalla predisposizione di chi guarda, che fa sì che la rivelazione giunga soltanto a determinati sguardi.

La pittura nasce nelle caverne, ma dalla luce, una luce speciale, sua propria, intima [*entrañable*], non una luce qualsiasi. Tra la penombra e questa luce rivelatrice, la pittura si colloca in un tempo differente, che l'avvicina all'intangibile, alla dimora del misterioso. Come l'azzurro, che può contenere tutto o essere appena una pennellata; come ciò che, essendo offerto, non esige risposta.

È la pittura, che mi ha portato a scrivere su di essa. Questi testi sono venuti nascendo nel corso di molti anni e in momenti diversi, senza un preesistente progetto unitario. La maggior parte di essi sono stati pubblicati in forma sparsa, altri erano rimasti inediti. Ora sono riuniti qui nel segno a tutti comune dell'amore per la pittura, come celebrazione del fatto straordinario della sua esistenza, di cui questo libro è solo una testimonianza, uno sguardo su alcuni di quei luoghi privilegiati.

È la pittura, che mi ha portato a scrivere su di essa. Le sono grata perché essa è stata come uno specchio dopo aver

guardato nel quale non potevo non parlare, anche, di ciò che vedevo, per svelarlo, per svelare l'enigma che la pittura racchiude.

María Zambrano

Nostalgia della terra

Nostalgia della più presente, di quella che non ci manca mai! La terra è qui, presente al suo perenne appuntamento. Però l'avevamo perduta. Si era dissolta, anch'essa, all'interno della coscienza, terribile divoratrice di realtà.

Fedele, tuttavia, al suo destino di fermezza, essa non poteva, al pari dell'idea di Dio, al pari di quella del Mondo, al pari di altre che si scrivono con la maiuscola, dissolversi. La sua scomparsa era di segno contrario; era pietrificazione. E questo perché per noi, tutt'a un tratto, essa si era fatta cosa, cosa sostenitrice di tutte le cose. Altra soluzione non c'era, all'interno di un mondo composto da «stati di coscienza», all'interno di un mondo de-realizzato, trasformato in sensazione, rappresentazione o immagine, all'interno di un mondo che era un pezzo della mia coscienza.

L'essere che la Terra era, così, si era ridotto semplicemente a materia. Essere cosa, tuttavia, è conservare ancora un grado dell'essere, è essere qualcosa di concreto, limitato e permanente, in quanto non personale. La terra smise anche di essere cosa sostenitrice di tutte le cose per essere qualcosa di astratto, di lontano; per essere una grande delusione, qualcosa di materiale.

La materia è stata, paradossalmente, il nome della delusione. Paradossalmente, perché la sua pretesa era solo di fornire il nome di una realtà, di una modalità dell'essere; più tardi, dell'unica modalità dell'essere. In realtà, però, la materia era il nome della delusione, era il residuo reale, il precipitato, lasciato dal mondo nel suo venire dissolto dalla coscienza. Dèi, miti, anime e corpi, montagne e fiumi, tutto, tutto si era trasformato in contenuto di coscienza. Per potersi sostenere, però, per restare lì dritta a divorare l'universo, la coscienza aveva bisogno dell'altro polo, di qualcosa di estraneo e di

alieno da essa, di qualcosa di non congruo con essa, e la materia era questo: nome della delusione prodotta dall'individuazione di un limite, di un massimo, al solvente della coscienza.

Per noi, ormai, il mondo sensibile, il glorioso mondo sensibile, non esisteva più. Il grido di Gautier fu, come tutti i gridi alla disperata, una professione, più che di fede, di esasperazione estrema.

No, il mondo sensibile non era più destinato a esistere nemmeno per noi mediterranei. Si era disgregato in fantasma da una parte e materia dall'altra. Spettro di se stesso, vagava straniero per il mondo interiore, per l'angoscioso mondo interiore in cui era andato a finire, profugo, alieno, alienato.

Una volta interiorizzato, reso spettro, il mondo sensibile non poteva non polarizzarsi in sensazione, ossia in tortura dell'instabilità, impurità dell'allusivo, pericolo dell'equilibrio, o in ragione: quieta, retta e fredda ragione.

E questo fu il bivio dell'arte cosiddetta moderna. Di tutta l'arte, sì, ma più compiutamente dell'arte plastica.

Ah!, esisteva però ancora, l'arte plastica? Forse si trattava nientemeno che dell'inizio della fine della pittura. Quello che è sicuro, è che una volta distrutti i miti, essa era rimasta a corto di possibilità. E agli ingenui prigionieri dell'istante pareva che una prospettiva illimitata si offrisse, nel loro intravedere due versanti di disgregazione, due conseguenze dell'interiorizzazione del mondo sensibile: la pittura di fantasmi, la pittura di spettri, quale fu l'impressionismo; e la pittura di ragione, quale fu il cubismo. Polarmente opposti, essi muovevano dalla stessa infelice origine; nacquero dalla delusione di cui gli occhi restarono vittime quando fu loro strappato il mondo del sensibile.

Giunti a questo punto, bisognava mettersi un'altra volta alla ricerca delle cose, bisognava gettarsi di nuovo nel mondo, per vedere se le si trovava. «Io non cerco, trovo», ha detto Picasso, con l'acuta coscienza del fatto che l'arte stava diventando angosciosa ricerca. Bisognava cercare affannosamente tra le rovine del mondo morto, dei miti perduti per sempre, bisognava uscire dal carcere della coscienza, dell'oscura trappola in cui il mondo si era lasciato catturare.

L'arte si mise in cammino. C'era da conquistare di nuovo la

cosa del mondo, la gravità delle cose, che non sono solo spettri colorati, che non sono solo numero e misura, ma anche peso, corporeità, massa che gravita, corpo che dice, piange o canta il proprio mistero. *Gravità ed espressione*, due caratteri propri del mondo sensibile e che, congiunti, tornano a ricomporre la perduta unità. Non più spettri, ma nemmeno più numeri messi dritti.

Se il fallimento dell'impressionismo è la spettralità, la fantasmagoria – troppa luce arriva a confondere e cancellare quasi quanto nessuna –, il fallimento dell'arte astratta, la cui tecnica ogni buon pittore è tenuto a conoscere a memoria, è forse un'indebita pedanteria, la totale spersonalizzazione. Un pittore che operasse efficacemente in totale e assoluta fedeltà al manuale da lui appreso, arriverebbe a creare per puro calcolo, a servirsi dei grotteschi strumenti creati da un'Estetica sperimentale, di un'elementare aritmetica della costruzione.

E alla conquista del mondo perduto – gravità, espressione –, ecco già sorgere l'espressionismo.

La rottura, però, era stata troppo profonda, troppo netta, perché la si potesse ricucire in un colpo solo, per quanto fortunato. No, questo salto sull'abisso non era più possibile, tanto più quando sull'altro lato solo sospetti erano in attesa, solo volti enigmatici si lasciavano intravedere.

Non era possibile avventurarsi fuori, perché il fuori, ossia lo spazio, era rimasto spopolato, vuoto. Spazio geometrico senza misteri, senza segreti in cui penetrare, senza sorprese da sperare e temere. Spazio geometrico, infinito, vuoto, *sradicato* [*desterrado*].

Si erano perdute le categorie dello spazio; grande e piccolo, vicino o lontano, alto, qui e là. Lo spazio non era niente di concreto; al contrario, sfuggiva a ogni concretezza, a ogni condizionamento, pretendeva di essere spazio infinito. L'infinito però suole essere il nome di ciò che non è né qui né là, di ciò che non è da nessuna parte. Essere nell'infinito è essere sradicato.

Nostalgia della gravità, dei corpi che pesano, nostalgia della terra. La gravità è la radice di ciò che ne è privo senza essere nemmeno fatto per volare, è la forza che ci mantiene in contatto con la terra, attaccati a lei, creature del suo suolo. È la radice che, unendoci alla terra, ci permette, elastica e flessibile,

perfino di separarci momentaneamente da lei senza soffrire l'angoscia dello sradicamento.

Un corpo che non pesa può essere un corpo glorioso, ma questo per contrasto, per eccezione, accanto ai corpi che pesano. Così nell'*Ascensione* di El Greco.

Ma un ambito, uno spazio, entro il quale i corpi hanno perso peso, è un mondo diabolico di corpi senza radici, di uomini senza terra. Spazio inospitale, disabitato, disumanizzato.

L'arte disumanizzata non è altro che l'arte sradicata.

Uomo, umano, fa allusione alla terra. L'uomo sopra la terra; al di fuori di essa, egli cessa di esserlo, per trasformarsi in angelo o in fantasma. Angeli e fantasmi, saltimbanchi che giocano a esserlo, acrobati, arlecchini; salti illusori sopra la terra per tornare a cadere su di lei pesantemente, cupamente – gli angeli caduti patiscono il castigo dell'elefantiasi.

L'angelo caduto, però, nutre la speranza di trasformarsi in uomo, la speranza e la tortura. Nasce, così, l'espressionismo. Bisogna spingersi fino al mondo degli oggetti, dei corpi che piangono o cantano il proprio segreto; bisogna di nuovo sorprendere, sul volto luminoso del mondo, il suo eterno segreto.

L'espressionismo, tuttavia, parte non dall'oggetto, ma dalle sue radici in me; non si situa nell'oggetto già fatto, terminato, ma piuttosto nel «fieri», nell'oggetto nel suo farsi. Il suo metodo è partire dalla radice in me dell'oggetto per arrivare fino a esso. La realtà è che non arriva mai, non va oltre mere relazioni sconnesse, il grido puro, inarticolato. Arriva a dissolvere la singolarità per eccessiva ansia di captarla.

Tutto ciò che è singolare, e già terminato, è, in quanto tale, separato da noi, mentre se ci si situa davanti all'oggetto in «fieri», si corre il rischio di non raggiungere mai la cosa terminata, limitata, il suo volto rivolto al mondo.

Cammino senza fine, percorso interminabile, quello dell'espressionismo. Tra il punto di partenza in me e il volto del mondo, un processo infinito si interpone. Estremo gesto disperato di un fantasma, di un angelo caduto che vuole essere uomo.

L'uomo, però, sta, vive, sopra la terra. In certe epoche se ne dimentica, vuole dimenticare questa condizione inesorabile della sua esistenza: lo stare sopra la terra in rapporti con un

mondo sensibile dal quale non può evadere, forse per fortuna. Quando tutto è venuto meno, quando tutte le salde realtà che sostenevano la sua vita sono state dissolte nella sua coscienza, si sono trasformate in «stati d'animo», la nostalgia della terra gli ricorda che esiste ancora qualcosa che non si rifiuta di sostenerlo.

Madrid, 1933

La distruzione delle forme

«Tutto ciò che è profondo ha bisogno di una maschera.»

F. Nietzsche

Quando guardiamo da vicino il volto dell'Oriente, troviamo sempre una maschera. Una maschera nella ricca multiformità di epoche e persino di intere culture e paesi diversi. Ai nostri occhi di occidentali, tuttavia, sembra che tutti i volti coincidano nel non sembrarci altro che maschere. La maschera nasconde, mentre il volto rivela; il volto umano è il luogo in cui la natura, il cosmo intero, esce dal proprio ermetismo. E questa condizione rivelatrice, che a noi sembra essenziale per l'uomo, solo in Grecia si è prodotta. Prima, è sempre maschera.

Nella maschera si erge davanti all'uomo l'ambiguo, il demoniaco, il sacro insomma, con quell'ambivalenza che del sacro è caratteristica. Forgiare un volto nell'arte è conseguenza di averlo già forgiato nella mente, è lo specchio e il risultato della decisione di essere uomini e del fatto di avere ormai trovato una nozione, un sapere previo, intorno al consistere dell'uomo. In mancanza di questo, come sarebbe stata possibile la nitida immagine, la semplicità ottenuta da un Fidia, da una scultura che è tutta una definizione? Immagine plastica che è conseguenza della Filosofia, strumento che l'uomo ha forgiato nel momento in cui ha deciso di essere tale.

Nel nostro tempo si verifica, tuttavia, un evento strano, dinanzi al quale le persone ancora si scandalizzavano frivolamente, «dando per scontato...»: è l'istante in cui l'arte europea di qualsiasi provenienza si presenta nell'agghiacciante aspetto della distruzione delle forme. Le arti plastiche sono il suo punto di maggiore evidenza, quello in cui tale evento più salta agli occhi. Anche la poesia lo attesta, e all'interno della poesia una certa vena che silenziosamente perviene alla distruzione in modo più attivo e violento di quella che grida. La reazione a un fatto di così intensa portata assunse le modeste proporzioni che a tutto conferisce la borghesia. I pensatori

guardarono con indifferenza, e molti nemmeno si resero conto di quanto accadeva. Tra gli sguardi più lucidi, in un momento forse tardivo (in cui il processo era in una fase già troppo avanzata), quello dell'ammirevole saggio di Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*.

Era evidente, e sembrava inarrestabile, una volontà di distruzione che avrebbe abbracciato tutte le arti e che pertanto non poteva derivare da esigenze estetiche. L'evoluzione dell'arte poteva aver condotto a un certo esaurimento delle forme di alcune di esse, ma l'unanimità con cui tutte si presentavano all'appuntamento obbliga a pensare che si tratta di qualcosa che va oltre ciò che si intende comunemente per estetico. Che qualcosa di grave stava accadendo là dove nasce la volontà di esprimersi, ossia nella vita, radice dell'arte.

Al di sopra delle critiche banali, al di sopra perfino dei credi, dei manifesti dogmatici, il processo seguiva il suo corso, con alcuni tentativi di ritorno al realismo alquanto sfrenato e altri di neoclassicismo, utilizzati peraltro nel modo più geniale da un De Chirico, da un Picasso, da un Ravel e uno Stravinsky. Il processo continuava con una forza irresistibile che faceva presentire che si trattava di qualcosa di più serio, di qualcosa che metteva allo scoperto la radice ultima dell'attività artistica come non succedeva da secoli.

Era di nuovo la maschera. Si chiudeva il lungo arco di tempo durante il quale il volto umano si era insignorito del mondo, il tempo in cui aveva goduto della luce e si era permesso di mostrarsi in tutti i suoi possibili modi. Era l'eclisse del «naturale». Quel naturale che il capriccio di alcuni – questa l'opinione dei più – metteva al bando. Il volto umano, il volto degli uomini e il volto con cui l'umano guardava a se stesso, contemplandosi nel suo specchio rassicurante, scompariva. L'arte, quella della figura e quella della parola, cessava di assolvere questa funzione di equilibrio e di pacificazione che le era stata tacitamente affidata da tanti secoli; rinunciava a essere la medicina, rimedio e stimolo confortante. Per la prima volta era inquietante a un grado estremo, deprimente in qualche caso. Tornavano a mostrarsi cose che l'umanità non ricordava; un passato remoto lasciato indietro riviveva. Vecchissimi dèi dovettero sorridere, e migliaia di potenze sconfitte dovettero accorrere, leggere, alla chiamata.

Natura ed espressione umana

Ciò che a prima vista appariva, così, era una disintegrazione evocatrice della morte: l'esperienza che abbiamo della vita, è che la morte è ciò che distrugge e disintegra soltanto, e che unicamente essa è capace di far retrocedere il divino processo con cui qualcosa di vivo si genera. La morte è la genesi al contrario, e l'uomo, nella sua sepoltura, compie a ritroso il misterioso cammino che compì nascendo.

Quel mistero che è una cultura umana, un'epoca della storia, sembrava estinguersi per complicazione. Era l'immagine del «bizantinismo», quella a cui si ricorreva come segno dell'esaurimento di una cultura. La complicazione, cioè quell'eccessiva raffinatezza che ha il suo corrispettivo nella fine della Scolastica, o meglio nello stile delle Corti d'Amore Provenzali, nell'arte minuziosa e stilizzata dell'«Autunno del Medioevo».

Adesso, però, in questo processo non c'era niente di complicato. Mentre l'idea che così fosse ha fatto sì che il ritorno al primitivismo venisse scambiato per raffinatezza che si morde la coda, e si è impedito di credere nella sincerità, di cui si nascondeva il risvolto minaccioso, di quanti risuscitavano forme enigmatiche e «barbare». Non si trattava di raffinatezza, né di stilizzazione, ma di un processo difficile da vedere perché non suole accadere davanti a occhi umani; un processo di disintegrazione nel quale vanno comparando gli elementi. E la comparsa degli elementi è di nuovo il ritorno all'ermetismo, è la distruzione di ogni forma. Si trattava, dunque, più che di disumanizzazione, di distruzione delle forme, e di quella umana, è chiaro, per prima. E se la disumanizzazione porta con sé ermetismo, la distruzione delle forme, di quelle stabilite e della forma in quanto tale, significava la comparsa degli elementi. L'entrata in contatto con la *materia*.

Entrare in contatto con la materia è entrare in contatto con il sacro, con la *physis* prima del concetto, prima della Filosofia, prima dell'essere. Nominare di nuovo la materia, pretendere di fissarla come realtà principale, equivale a dissotterrare tutto ciò che è stato sconfitto da quell'idea di «natura» con cui l'uomo greco si libera del mondo ermetico del sacro. La *physis* era primariamente il sacro e averla potuta rivelare in un'idea

adeguata costituisce l'umanizzazione, il passo più definitivo verso l'umanizzazione che l'uomo abbia compiuto nella sua storia.

Il *logos* lo è della *physis*, che prima della sua scoperta non aveva essere. Né essere, né definizione; il suo volto doveva essere maschera, perché ciò che non è arrivato a coincidere con se stesso non può resistere alla luce e non può comparire che mascherato. In Grecia, la maschera era già molto prossima all'umano – la «persona» della tragedia –, umana, però ermetica, e per questo tragica, in quanto l'essenza del tragico sembra essere il fissare l'umano che non si rivela, la manifestazione dell'umano in cattività, in atto di dibattersi nell'asfissia, dominato dalle proprie passioni, nell'oscuro mondo del sangue e delle passioni (anche le passioni appartengono al mondo del sacro ambivalente, e pertanto hanno bisogno di esprimersi, di rivelarsi). La peculiarità della tragedia è che si tratta di un'espressione che non scioglie l'ermetismo. Il personaggio della tragedia, dopo essersi manifestato gridando, dopo essersi espresso, scende a compiere ciò a cui è destinato. E tutti sembrano sepolti vivi, altrettante Antigoni che discendono a essere sepolte vive in un sepolcro in cui continueranno a gridare. Ed è, l'ermetismo, un silenzio che risuona, un silenzio che fa sentire delle viscere che gridano e che prolunga sotto una pietra tombale la vita del loro supplizio.

A quanto si sa, *physis* era un termine sacro del vocabolario dei misteri, forza sulla quale l'uomo non può nulla. La prima forma di potere è il pensare, però ancora non lo si sapeva. La scoperta del pensare, di quest'altro qualcosa che non è *physis* e che vede la *physis*, che è capace di confrontarsi con essa per dire «è acqua», «è aria», e un passo più in là «è l'infinito», fu un momento divino della storia umana. Perché l'uomo guadagnò un piano da cui guardare e, nel guardare, quello che era rapporto magico si trasformò in concetto. La scoperta del concetto liberò l'uomo dalla sua servitù nei confronti della *physis* sacra.

Questa liberazione è l'origine storica dell'uomo così come l'abbiamo conosciuto nell'ultima fase della cultura d'Occidente. Il momento successivo al raggiungimento di tale liberazione a opera del concetto, è il momento in cui nasce l'arte, quell'arte che è il punto di partenza dell'Arte che ha riempito i secoli

della civiltà europea. L'arte occidentale ha avuto, così, una radice di umanesimo, è stata umanista sin dal momento stesso in cui è nata; cosa questa che con tanta evidenza si palesa nell'arte religiosa cristiana, a tal punto figlia dell'umanesimo – di quello greco e del proprio – da consentire perfino di rappresentare con un massimo di realismo le figure divine. Arte religiosa la più umana che si potesse dare, senza ieraticità, né enigma sacro; pienamente intellegibile, con un uso fin troppo insistito dei sentimenti umani: bontà, compassione, semplice pietà, commozione di fronte al dolore immeritato, quasi a trasformare in dramma umano il sacro Mistero della Croce.

Umanizzazione eccessiva, forse, che comportava parallelamente l'aprirsi dell'anima. Abbiamo già trovato nella tragedia la possibilità che l'esprimersi non porti con sé l'uscita dall'ermetismo. Un'uscita che corrisponde all'entrata in uno spazio aperto, a un aprirsi di segrete porte che fanno sì che l'anima si manifesti senza timore, «esca senza essere notata», innocentemente. (Quest'innocenza dell'anima liberata dall'ermetismo porta con sé la conquista di uno spazio libero tra le cose, di un vero «spazio vitale». Ermetismo e mancanza di «spazio vitale» vivono insieme e insieme portano asfissia a chi li patisce. È cosa da provare in un altro momento come l'Arte sia capace di restaurare l'innocenza.)

La progressiva umanizzazione dell'uomo nella storia d'Occidente mostra la comparsa del suo volto, sempre più rivelatrice e sempre più liberatrice del segreto accadere della sua storia intima, della storia che trascorre nelle sue viscere. A partire, così, da questa rivelazione dell'uomo come tale che ha luogo in Grecia mediante il pensiero, il volto umano verrà affacciandosi molteplice e multiforme; verrà caricandosi di espressione e di espressioni. Le figure del cristianesimo, la Passione di Cristo e i patimenti dei suoi märtiri e adoratori, verranno rivelando, nell'essere rappresentati, le forme di ciò che può accadere in generale a un uomo; offrono, si potrebbe dire, le categorie della passione. È come se il personaggio della tragedia greca avesse sciolto alla fine il nodo ultimo dei propri conflitti, come se il senso occulto di tutte le forme di patimento si fosse rivelato e ognuno di essi trovasse il proprio posto nel dolore, dolore che in quanto patito all'interno della libertà è al tempo stesso gioia profonda, felicità.

Questa libertà che la Passione Cristiana porta con sé, rende possibile quanto avviene nella pienezza del «Quattrocento» italiano, che è la rivelazione delle passioni umane in quanto tali, ossia dell'individualità della passione. Individualità della passione che, nel suo venire rappresentata nel ritratto, fissa un'impronta, qualcosa di simile a una maschera: una forma fissa. Via via che il processo rappresentativo avanza, le passioni vengono guadagnando la superficie in una scrittura dinamica; vengono ritratte nel loro essere di passioni, ossia *accadendo* [*pasando*].¹ E i volti umani verranno identificandosi sempre più con questo accadere, con quanto sta loro accadendo e che prima, nel ritratto classico, si trova sovrapposto come traccia, scrittura, sulla forma tranquilla che è ancora la forma greca corrispondente alla definizione dell'uomo in generale.

È evidente che nell'arte occidentale una cosa del genere non si verificherà unicamente nel ritratto, ma in ogni espressione, plastica o poetica. Nel Romanticismo, le passioni guadagnano il primo piano non come già accadute, ma nel loro accadere. Esse, tuttavia, non possiedono più il carattere ermetico della tragedia, in cui tutto ciò che nell'uomo è passione rimane asfissiato. Queste passioni, al contrario, si rivelano come l'espressione di qualcosa che accade nell'essere umano e che lui propriamente è. La credenza romantica che è all'origine dell'arte corrispondente – *che l'essere dell'uomo consiste nel suo accadere* [*pasar*]- vale tanto, nella sua «storia»; chi la racconta, rivela il proprio essere, apre le proprie viscere. Ed è da qui che trae origine il fatto curioso che la tormentata arte romantica, espressione di anime tormentate, sembri già da tempo una cosa tanto innocente.

Innocente a causa della sua completa e totale espressione. Non per la sua intensità, né per quel volo audace che il romantico annuncia di voler intraprendere, ma perché è giunto il momento in cui l'uomo vive nella tradizione del proprio manifestarsi, si è abituato alla propria comparsa senza maschera; il momento che coincide con quello in cui egli, attraverso un processo che non seguiremo, è arrivato a credere che il proprio essere è ciò che gli sta accadendo. E allora, con la stessa innocenza di un artista del Rinascimento, ritrarrà il volto di un uomo al quale è accaduto di tutto, arriverà a esprimere i più abissali segreti dell'intimità. Perché era imbevuto della più

forte fiducia che sia mai esistita, la fiducia che gli permetteva di esprimere tutto quello che sentiva, perfino le cose più complesse, in modo semplice e naturale.

Una furia di espressione assale tutti. Il numero di artisti cresce all'infinito; è una crescita che non va attribuita solo alla brama di gloria, men che meno di vantaggi economici che un senso materialista della storia potrebbe suggerire. Gli sfortunati artisti che hanno consumato i giorni contati della loro vita in una lotta senza vittoria, sono stati vittime di questo furore espressivo, suo pasto; quel pasto di cui i furori hanno bisogno per alimentarsi, e che tutti gli aneliti storici divorano per trovare alla fine il loro compimento.

Una furia di espressione che raggiunge i più lugubri gemiti e che discende nei più profondi abissi. E quanto più profondi, tanto più rivelatori di questa magnifica fiducia che rischiarà qualsiasi ermetismo. Non c'è dubbio che il secolo XIX, a partire dal Romanticismo, sia stato l'epoca meno ermetica, nella quale perfino la blasfemia trova la sua consacrazione artistica, la sua oggettivazione. Poco importa che un libro come *I Canti di Maldoror* produca scandalo e che *I fiori del male* sia stato proibito; l'essenziale è che essi furono scritti e pubblicati e che trovarono lettori che li attendevano come gli iniziati attendono un sacerdote che porti loro il culto segreto cui anelavano. Tutti questi libri «proibiti» scritti in solitudine e partoriti con dolore trovano infatti ad accoglierli un pubblico che li aveva presentiti.

È l'umano, l'umano che cresce, che raggiunge ormai i suoi limiti. È l'espressione che discende fino agli ultimi confini, rasentando il luogo in cui l'umano cesserà di esserlo, in cui i fondi abissali del cuore umano cesseranno di essere visti a forza di venir raschiati gli strati in cui l'uomo non è più tale. Ancora una volta la *physis* sacra, ermetica; adesso dopo essere stata pensata, ripensata e perfino calcolata. Ancora una volta, la *physis* nella sua realtà irriducibile e senza volto.

Oggettività e partecipazione

È il momento nel quale tutta la libertà del Romanticismo si è esaurita nelle sue conseguenze. Il Romanticismo finisce davvero

là dove iniziano da un lato il cubismo, lo spazio del minerale; dall'altro il dadaismo e il surrealismo, balbettio senza parole. Da un lato, ritmo, ritmo e suoni senza *logos*; dall'altro, forme pensate, compatte, forme che a dispetto del loro rigore matematico non sono tali nella stessa misura di quelle classiche. Perché è la gravità della materia, la gravitazione universale, ciò che esse fanno sentire come fatto inesorabile. Forme compatte, che suggeriscono un mondo in cui non si può transitare; massa «senza spazio vitale».

Nella disintegrazione dell'umano compaiono gli elementi, e in base alla meccanica dell'intelletto è naturale che, quando qualcosa si disintegra, vengano subito in evidenza i contrari. I contrari sono ciò che si trova non appena si inizia un'analisi disgregante. Sono essi, forse, a formare l'universo, la realtà?

I contrari: non solo in arte, ma in tutta la terribile scissione che si opera nella vita delle popolazioni europee. I contrari, in tutto: nella vita sentimentale, nella vita politica a un grado di maggiore aggressività, i contrari sempre, nella vita sociale e politica però senza mostrarsi allo stato di purezza; qui, in realtà, non sono contrari bensì opposti, che non è lo stesso. Come contrari appariranno in modo trasparente nell'espressione artistica, in cui l'anima umana si palesa a se stessa ormai disfatta, senza unità, e in cui essi si manifesteranno anche come elementi di una scomposizione che, per il fatto di realizzarsi a volte con tanta bellezza, sembra una cosciente, intenzionale distruzione. E in quanto a lucidità, è così: una distruzione, un assassinio. Perché nell'arte la distruzione si fa più visibile e operante che in qualsiasi altra parte.

Che cos'era, che finiva distrutto?

La forma, la forma umana e quella del mondo che l'uomo aveva rivelato mediante la «teoria»; l'umanizzazione del mondo. Non solo, quindi, la rappresentazione dell'umano, dell'idea dell'uomo rappresentata in tutte le sue grandezze e misure, ma anche di una visione umanizzata della realtà, ossia di un rapporto con essa. Questa distruzione delle forme portava alla luce una maniera – nuova e antichissima – di porsi in relazione con la realtà.

A restare distrutta è l'oggettività, la relazione tra soggetto e oggetto che la Filosofia aveva scoperto a partire dalla domanda

sull'essere delle cose, con Talete. Il pensare aveva portato alla luce una relazione nuova tra l'uomo e la realtà che lo circonda, prima mescolati, intrecciati contraddittoriamente l'uno con l'altra, come appare nelle religioni antiche, nei miti e ancor più nei culti con cui l'uomo cercava di delimitare e di mettere in salvo la sua insicura realtà.

Così, per mezzo della Filosofia il mondo si era scisso in soggetto del conoscere e oggetto conosciuto, benché il conoscere fosse definito a volte come identità tra essere e pensare. Il concetto, soprattutto la definizione, avrebbe stabilito una distanza, assicurando i limiti. E l'arte non avrebbe mancato di prestare obbedienza, a dispetto della sua essenza magica, a questa nuova relazione. Le arti plastiche venute dalla Grecia avrebbero prodotto dei modi di vedere; il loro punto di partenza sarà nello sguardo, in uno sguardo interiore precedentemente conquistato dal pensiero. Sguardo e visione a distanza corrispondenti al *logos*; un *logos* che è differenza e distanza, specificazione della realtà.

La distruzione delle forme, di conseguenza, provocherà la comparsa non solo dei contrari, degli elementi disintegrati e dell'oscurità della *physis* non ancora pensata, ma anche quella dell'ineffabile. L'idea di natura e il *logos* si corrispondono, e si scoprono e si abbandonano all'unisono. Visione oggettiva e parola sono la stessa cosa in due ordini diversi. E questo farà sì che ora l'ineffabile, mai vinto del tutto nella poesia, acquisti a sua volta evidenza, quasi che il silenzio, prima schiacciato dalla parola, da essa spinto nel regno delle ombre, si affacciasse chiedendo di venire alla luce, di vivere la vita dell'espressione. Quest'espressione dell'inesprimibile, tuttavia, non può verificarsi se non quella relazione che la maschera ermetica, la maschera sacra, significa: la partecipazione.

Notte oscura dell'umano

È noto che nel 1911 Picasso fa per la prima volta «arte negra», e che ciò che vi trova è la maschera, sono maschere con cui occultare l'uomo che egli non intende lasciare apparire nella sua pittura. Come, più tardi, verrà trovato l'«Arlecchino» perché nemmeno il corpo umano sia più tale. L'uomo, dunque,

sparisce, insieme con l'idealità del mondo. Lo spazio appare pieno, pieno come non lo era da molto tempo; e se qualcuno lo cerca, come fa De Chirico, esso risulta essere il vuoto, il vuoto di un teatro abbandonato dai suoi attori.

Siamo nella «notte oscura dell'umano». Questo si nasconde dietro la maschera, e il mondo torna a essere disabitato. Sono i paesaggi lunari: terre secche e biancastre, paesaggi di cenere e sale. Spiagge gigantesche dopo che il mare si è ritirato, vegetazione minerale, fiori calcarei e conchiglie, alghe informi, creature amorfe di un regno che non è né la vita né la morte. Ed è anche il deserto, l'estensione sconfinata. E i resti dell'umano, oggetti logorati dall'uso: scarpe vecchie, spazzole senza setole, irriconoscibili scatole di cartone, tutto disfatto. Ed è quanto c'è di più umano, perché in fin dei conti porta la sua impronta, impronta che indica e palesa l'eclisse e la tristezza, come se quelle cose del tutto prive di bellezza piangessero l'ospite partito.

Perché l'eclisse? Possiede forse l'uomo un luogo a cui ritornare partendo dalla propria storia? Tutto fa capire che egli è in cerca di qualcosa che ha lasciato indietro, e che vuole addentrarsi in qualche luogo segreto per essere di nuovo generato, come se quello che va cercando fosse la placenta da cui un giorno era uscito. Abbandona il mondo in cui era tenuto a essere un uomo intero e a sostenere un'idealità; si mostra restio a vivere alla luce del giorno, che è la luce della ragione, di quella ragione che un tempo mise ordine nella realtà spaventosa. Va in cerca del luogo oscuro, della caverna da cui era uscito, per sprofondarvi per qualche tempo.

L'uomo in quanto tale, l'uomo essenziale, non compare, è da tempo che nessuno risponde alle chiamate di cui è fatto oggetto, né all'appello rivoltagli da alcuni uomini più puri e profondi. Non risponde perché continua a nascondersi, scomparendo da dove è stato per tanti secoli. E tutte le chiamate saranno vane, finché non si recuperi il contatto con qualcosa di perduto; qualcosa che lo metteva precisamente nella condizione di esprimersi, di comparire al cospetto della natura, di esistere.

Ai suoi inizi, l'arte fu un modo di occultamento e di contatto tra l'umano e il temibile sacro, ornamento e maschera; maschera con significato magico. L'uomo non osava, né poteva,

emergere alla luce; cercava di stringere rapporti per mezzo dell'arte, di allearsi con altri poteri ed elementi; andava in cerca di matrimonio. È ciò che gli ornamenti significano. *Ogni ornamento possiede un significato nuziale*; è il segno della nostra unione con un'entità distinta ed è il suo suggello, a volte la sua livrea. Segno di alleanza. E la maschera, com'è noto, rappresenta uno strumento di partecipazione.

La maschera è chiaramente un mezzo, non è cioè per nulla qualcosa da contemplare. La maschera si fa oggetto di contemplazione *a posteriori*, quando ha ormai perduto il suo carattere genuino, sacro. La maschera è qualcosa che si usa per conseguire qualcosa. È, quindi, uno strumento.

Uno strumento per entrare in contatto con un genere di realtà con cui un rapporto è possibile solo tramite imitazione, tramite partecipazione. Tramite un'imitazione che sia una trasformazione: invero, una trasfigurazione. Chi usa una maschera vuole assumere un'altra figura. Il significato negativo di questo cambiamento si è forse avvertito solamente in epoche ormai distanziate dalla maschera, in cui di questa non si conservava che un uso utilitario o ludico. Ciò che vuole, che si propone, l'uomo primitivo, che la usa ingenuamente, non è di abbandonare la propria figura, che ancora non possiede. È di entrare in contatto con una realtà che è raggiungibile solo così. Essa è, pertanto, una forma di accesso alla realtà, a certe specifiche realtà. È anche una protezione da una realtà troppo viva, scudo di fronte a dèi terribilmente vivi.

Non si tratta, però, di una conoscenza, ma di una *possessione*, di un modo di appropriarsi di qualcosa che è tale per cui trovarla è o lasciare che essa entri in noi, o entrare noi in essa. Alimentarsi e offrirsi in alimento. La maschera è strumento di un rapporto con il sacro, e il sacro divora e viene divorato. Essa è segno di partecipazione attiva, di vita che sottomette ogni forma.

L'oggettività, finché dura il dominio della maschera, si eclissa, come se l'uomo non si trovasse a quel livello vitale in cui la luce forma parte della vita. Vivere nella luce era stato l'anelito di tutta la cultura occidentale. «Luce di luce» è la più alta formula della Teologia, quella che esprime il punto di identità tra la Filosofia greca e la Fede cristiana. È nella luce, che pensiero e religione cristiana hanno coinciso. Religione di

luce viva e operante in ogni aspirazione e tentativo, nelle speranze e nelle creazioni più difformi e perfino contrarie, perché la divergenza tra credi estetici non raggiunse mai il livello di quest'inquietante periodo in cui le forme si disfano e il volto umano si occulta. Eclisse dell'umano che si verifica anche nella vita, è la sua notte oscura, simile al ritrarsi di una luce e di un *logos* in cui non si trovavano ormai se non differenze, discernimenti; un ritrarsi e un retrocedere del Dio della teologia in cerca del Dio che divora e vuole essere divorato.

Buenos Aires, 1945

¹In spagnolo, il verbo «pasar» significa, oltre che passare, «succedere, accadere». Ciò consente all'Autrice di ricorrere qui e altrove a un gioco di parole tra «pasar» e «pasion», «passione», che non può essere reso in italiano [n.d.t.].

Il colore

La visione delle vele colorate nella Laguna di Venezia mi ha fatto sentire, come mai forse, cosa sia il colore: quel color carne, rossiccio terracotta, quel colore onnipresente delle spalle dei lavoratori dei porti, dei vasi greci, delle facciate delle case in Italia, il «colore» come tale, antico, con cui si dipingevano le statue, che era anche quello delle vele e di certo quello dei templi.

Lasciare qualcosa in bianco, lasciarlo non dipinto, è lasciarlo senza padrone, disabitato. Il colore in generale, e quel colore in essenza, è la bandiera dell'uomo in quanto tale, è segno e segnale che l'uomo è lì, che è stato lui a farlo, è il suo emblema. L'azzurro e le materie pregevoli come l'avorio, l'oro, l'argento, le pietre preziose, si dovettero applicare agli dèi; lasciare qualcosa senza colore, viceversa, è lasciarlo senza l'impronta dell'uomo, abbandonato all'azione degli elementi, lasciarlo senza proprietario.

La pittura, pertanto, è l'impronta dell'uomo, traccia e segnale del suo passaggio nel mondo: marchio, oltre che scongiuro, evocazione, incantesimo.

Il colore è la bandiera dell'umano.

E il bianco dei pitagorici e degli asceti, dei monaci, è segnale di uno star qui non come abitante permanente del pianeta, ma come abitante, figlio, di un mondo incorporeo, luminoso, livrea della «Luce intellettuale».

Roma, 26 settembre 1954

Una visita al Museo del Prado

Aveva qualcosa del tempio, il Museo del Prado, incassato con tanta semplicità nel centro di Madrid, bagnato dalla stessa luce che doveva trovarsi al suo interno, nelle sale di Velázquez; quello stesso elemento luminoso che dalla sierra azzurra veniva a posarsi sulle tele dove si trovava esposta, così semplicemente, la storia della Spagna. La storia più enigmatica dei paesi d'Occidente si mostrava, paradossalmente, con la maggiore semplicità con cui a una signora come lei e ai suoi eminenti personaggi sia dato mostrarsi; spoglia di ornamenti, si manifestava, pur se vestita, quasi così nuda come gli dèi classici. Si trattava forse di una storia «innocente», realizzata perché non era stato possibile farne a meno, e «a viso scoperto» [*dando la cara*]? Che cosa strana! Forse gli spagnoli si erano mostrati «a viso scoperto» nel momento del loro apogeo, cosa che di solito non si fa, e per questo le cose stavano così, per questo poi avevano dovuto appartarsi? La chiarezza è a volte il più grande degli enigmi. Lì c'erano i Filippi della Casa d'Austria, semplici perfino su un cavallo impennato, con fascia di raso e cappello piumato; dunque, vestivano a quel modo e avevano quel portamento perché erano il Re, eppure là, in fondo al quadro, non c'era una sala con un trono, ma la nuda sierra con la sua luce primigenia. E Filippo II ormai fantasma che guarda davanti a sé come dicendo: «Eccomi qua, guardate come mi hanno ridotto gli impegni, da quel giovane innamorato che ero». E nella sala di Tiziano, Carlo V, il più assorto, in atto di raccogliersi sempre più in se stesso. E i poveri Borboni dipinti da Goya, marionette della storia... chi si prendeva cura dei loro figli?

A questo punto, si resero conto che non stavano guardando la pittura come tale, ma ciò che in essa si trovava, ciò che veniva rivelando la sua invisibile magia; e non che si trattasse di

qualcosa di reale, era forse realista Velázquez? Nemmeno Goya lo era. Lo sono forse stati gli scultori che ci hanno lasciato tali immagini nude degli dèi che quando le vediamo, perfino in fotografia, vediamo dèi, non sculture? Quando l'opera perviene al suo compimento, l'autore e perfino lo stile scompaiono. Velázquez, chi è? – Nessuno. Dov'è, con tutto che ha ritratto se stesso nel più completo autoritratto che si possa pensare, lui e la sua «circostanza», lui mentre lavora, lui in quanto tale?... È per questo che la sua pittura forma parte degli elementi.

Perché, che cos'è l'elementare?, si domandavano proseguendo i due; non è ciò che si è compiuto per intero, ciò che va d'accordo con se stesso, ciò che è vero? Ed esiste, un'arte vera, non è tutta l'arte menzogna? Però l'arte che viene vista come arte è diversa dall'arte che fa vedere. «Io vengo qui perché non vedo, mi rendo conto che non so vedere, che davvero poche volte ho visto qualcosa. Chiaro che ci sono anche poche cose visibili» – diceva lei – «Vorrà dire degne di essere viste, no?» – «Chiaro, forse che tutto quello che è lì, nella realtà, esce allo scoperto [*da la cara*]? No, all'interno di tutto ciò che è reale sono solo alcune le cose che escono allo scoperto davvero, si manifestano. – «Vuoi dire che le altre sono mostri?» – «No, piuttosto embrioni nati a metà, larve o resti, la vita e la storia consumano e non tutte le cose viventi, persone o culture, sono sempre in una condizione di visibilità, di interezza. Il “cubismo”, i cubisti, sembrano saperlo: prescindendo da tutto, hanno rivelato solo le forme pure imprigionate nelle cose.» – «Allora, è che l'uomo di oggi non possiede un volto?» – «Chissà non sia vero, forse la folla si prende tutto e l'individuo non si vede, ed è lui quello che più mi interessa; io, del “tuo maestro”, quello che conosco meglio è *La ribellione delle masse*, per questo voglio essere marinaio, nel mare a contare è ancora l'individuo.» – «Così ti sradichi. Non va bene, questo è fuggire, bisogna restare e mostrarsi per quello che si è.» – «Alle masse?» – «Sì, alle masse, sì, è quello che ci è toccato, alle masse, o non credi che se esse hanno davanti a sé volti che non si nascondono, persone tutte d'un pezzo, non cesseranno di essere masse, saranno popolo? Qui, inoltre, tu sai bene che il popolo c'è, che c'è.» – «Sì, per questo sarà tragico.»

Assalita ancora una volta da quella paura, lei non ebbe il coraggio di chiedergli spiegazioni per il suo vaticinio, e per

fortuna arrivò un altro compagno, lo storico dell'Arte che già si «proiettava» più concretamente nella stessa direzione di lui: pensava di recarsi all'estero «dopo», non solo a studiare, ma a contemplare la pittura spagnola da lontano, dal punto di vista degli altri, della pittura italiana soprattutto, si immaginava lei; sperava che, guardandola da lontano, essa formasse una figura, che ciò che era tanto immediato e familiare, misterioso, anche, formasse una figura o una scrittura decifrabile. C'è chi, per leggere, ha bisogno di allontanare il libro.

Si incamminarono verso l'uscita, ma prima lei lo fece fermare senza dire una parola davanti agli Zurbarán della grande Galleria, *La natura morta*, con la sua tovaglia bianca, bianca più di qualsiasi altra cosa, e il pane!, dipinti o transustanzianti in materia imperitura. E il bianco dell'abito del santo in contemplazione: da dove veniva, quel bianco? Proveniva dal suo stesso interno, non era luce ricevuta, riflessa. La luce, in Zurbarán, nasce dalla materia stessa che ha in sé la luce più giusta, come nei cubisti. Juan Gris, il muratore madrileni, lo seguiva molto da vicino. Credendo nelle cose, nella loro sostanza, non nella loro apparenza, Zurbarán non aveva dovuto metterle a nudo in forme matematiche, mentre Juan Gris dipingeva la matematica delle cose disincarnate. Vuol dire, allora, che il mondo aveva perso sostanza per l'uomo? In Zurbarán, la materia è sacra perché Dio esiste, ed è vicino. In Juan Gris, lo spazio è vuoto e le cose sono trascrizioni matematiche, equazioni; la precisione però era la stessa in entrambi, l'unica cosa è che adesso Dio è lontano. La carne e l'anima scompaiono, quando Dio se ne va? Oh mistero della pittura, mistero dell'incarnazione! Staremo entrando in un universo pitagorico? Però, qui in Spagna, ancora... sì, ancora esiste il sangue, l'anima. E per questo sarà tragico!

Non disse nulla ai due che conversavano tra loro mentre lei contemplava sbalordita Zurbarán. Aveva anche lei i suoi segreti e quello lo era, quel pittore di cui non osava mai parlare perché sentiva che aveva afferrato un ultimo segreto, una purezza ancora più difficile, più misteriosa, della luce che viene dall'alto e si riflette; la purezza di ogni cosa, di ogni cosa qui in basso; la terra in santità. Di questo, non si poteva parlare. E la santità, la santità è ciò che libera dalla tragedia.

Non c'erano stati abbastanza santi, in Spagna? Neanche

questo sentimento poteva formulare, nemmeno quasi a se stessa; era apparso come una luce strana, uno di quei pensieri che simili a lampade di fuoco si accendono un istante nella notte dell'angoscia. Perché nell'angoscia compaiono all'improvviso visioni in cui si presenta un enigma e a volte si aprono abissi luminosi, che producono terrore perché lasciano intravedere che la realtà e ciò che ne pensiamo è solo la maschera di una realtà terribile, che ci consente di ignorarla perché sopportarla sarebbe impossibile. Qualcuno la mostra, per un momento, in modo umile, semplice, in qualcosa di invisibile quasi, come nel bianco di Zurbarán; la bianchezza di quel pane, di quegli abiti, l'abisso della bianchezza in cui tutto si dissolverà un giorno, il deserto primigenio e la sostanza finale verso cui ogni cosa è incamminata.

Però questo stato tra l'angoscia e la lucidità non si sopporta per molto tempo, e bisogna tornare all'«umano», al corso dei nostri pallidi pensieri.

Perché l'avvenire avrebbe dovuto essere tragico, e perché quel ragazzo sembrava saperlo con tanta certezza? Stava risalendo sola, ormai, calle de Alcalá, nell'ora in cui tanta gente in fuga dalle sue preoccupazioni riempiva le terrazze dei caffè e il marciapiede, stringendosi in gruppi allegri, sicura di tutto perché dimentica di sé. Anche loro, erano tragici? Erano loro, e non il popolo, i tragici? Perché al popolo ha sempre corrisposto l'epico, non la tragedia. Se il popolo si riversa per le strade come nella presa della Bastiglia, come nel due di maggio madrileni, la sua azione possiede la grandiosa forma impersonale tipica dell'artefice di storia.

No, il popolo di per se stesso non muove mai verso la tragedia, che è propria di un individuo determinato il cui essere non è ancora compiuto: un Edipo, un Sigismondo, un Amleto, l'uomo singolo nella sua ultima solitudine di fronte all'essere e al non-essere. L'uomo inventato a metà, che è tenuto a compiere un'azione non scelta da lui; colui che ha un'esistenza incompiuta perché non è interamente solo e perché non è interamente consapevole di ciò che gli accade. Amleto lo è e per questo è già da romanzo quasi altrettanto che da tragedia. Una tragedia cristiana, una tragedia successiva al cristianesimo, in realtà non c'è stata, salvo, forse, *Il condannato per incredulità*, il credente a metà.

Erano così, quei personaggi della vita madrilenas? Lei sapeva che in fondo erano gli stessi in tutta la Spagna. Erano da condannare perché increduli? Non è quanto ci sia di più corrosivo, l'incredulità, come si può vedere in tanti modi di dire: «A me quel tipo non la dà a bere»; «non fare il sempliciotto, ragazzino»; «no, io so benissimo come regolarli»...? Non c'è niente di più corrosivo che vivere del non lasciarsi mai ingannare; vivere dell'ingannare e dell'ingannarsi in una forma totale, ingannando il tempo, ammazzandolo, come si dice: «ammazzare il tempo»...

«Ammazzare il tempo», quello che tanti dicono che stanno facendo quando glielo domandano, non sarà questo il crimine che si è commesso in Spagna? E da quando? Non era ciò che faceva Don Giovanni, il grande matador del tempo, e con questo dell'amore e della morte, della stessa morte?

La stessa penna che disegnò la figura dell'«Incredulo» diede ospitalità poetica a quel personaggio che andava girando per Siviglia: «Il Burlatore». Nei due sussiste lo stesso fondo di incredulità, assoluta in Don Giovanni, in «agonia» nell'Incredulo. E poco importa la forma assunta dal dongiovannismo o dall'incredulità agonizzante, poco importa l'argomento; il risultato sarà sempre tragico. Tragico in quella forma di tragedia cristiana che è l'inesistenza, dato che all'interno del cristianesimo l'unica tragedia, il «peggior delitto» perpetrato dal più «sventurato degli uomini», non sarà lo sprofondarsi nella negazione della propria esistenza, il negarsi in Dio, il negare Dio dentro di sé, ammazzare il tempo, questo suo regalo? Fare in modo che si sia... per niente; annientarsi.

Sapeva già che non era questo, ciò che Ulisse le aveva suggerito; in lui affiorava un'altra cosa, un altro modo tradizionale di negarsi: il ritrarsi negli elementi. E a lei questo suonava familiare; gli aveva promesso di pensarci e non aveva potuto farlo molto... perché per lei pensare era sempre un'operazione difficile e forse, nel rispondergli: ci penserò, aveva parlato con pedanteria. Però le era suonato a «stoicismo». Non furono gli stoici a scoprire, a fronte dell'«entusiasmo» platonico e del rigore aristotelico, quella forma di ripiegamento verso ciò che è elementare, verso la vita in armonia con gli «elementi»? Anche loro misero l'«etico» al centro di tutto. «L'uomo è incontro di elementi, e la vita un prestito da

restituirsi di buon grado quando arriva il momento», diceva Seneca; e morì quasi come un torero che entra nell'arena sicuro di vedersela con un toro scelto dalla morte come proprio emissario, e torea con identica eleganza, eseguendo i passi più difficili come se dovesse udire l'ovazione finale, di profilo, sentendosi immortale. Mentre sa che no, che lascerà l'arena con i piedi in avanti, e che solo il suo «idolo» riceverà l'ovazione finale e il silenzio. Seneca, che ci lasciò per sempre il suo profilo e il suo sangue in atto di cadere goccia a goccia, di uscire sicuramente con moderazione dalle sue vene, al ritmo giusto, alla maniera di quel fuoco recondito dell'universo «che si accende con misura e con misura si estingue»... perché l'essenziale è, visto che non si è, essere in armonia con quel fuoco, scintilla che arde, ma con misura.

E lei era ben certa che, al momento di morire, non solo lo stoico che non sa di esserlo, ma molti di quegli «Increduli» e «Burlatori» avrebbero saputo farlo così, in piedi e di profilo, disegnandosi come cifra esatta di uno stile ancestrale; e che altri sarebbero morti ardendo in un fuoco che avevano mantenuto nascosto per tutta la vita. In quanto al popolo... esso sarebbe morto come quell'uomo dalla camicia bianca, figura centrale del quadro di Goya *Le fucilazioni della Moncloa*, che loro due avevano appena visto e davanti al quale erano passati senza dir parola; quell'uomo che, anziché stringerle sul suo petto inerme, apre le braccia in croce, in un gesto innaturale, al di là della paura istintiva di ogni animale di fronte alla morte, offrendo la sua anima che lo lascia prima che le pallottole lo raggiungano: l'anima tutta intera invocando con le sue braccia il cielo, abbracciando il mondo, maledicendo, benedicendo. E nei suoi occhi, che a loro volta fuoriescono dall'orbita prima di venire colpiti, e in quel grido... cosa ci grida, quel celtibero dalla camicia immacolata, che dà la sua anima? Quel grido, Spagna, del tuo animale, della sua anima che si getta sopra la morte, non finirà nel mare del morire,¹ ma si riverserà in vita che non cessa.

E quel grido di vita bisogna raccogliarlo, ormai; bisogna che a quell'anima venga dato il corpo che si merita, la storia degna di lei. Morire, morire... è noto che gli spagnoli sanno farlo, perfino con ciò che più è mancato loro in vita: la misura. Ora, però, bisogna trovare una vita all'altezza della loro morte. Se

potessimo innalzarci fino a essa...

Quando avrebbe parlato di nuovo col «prudente» Ulisse, gli avrebbe comunicato la «scoperta» che aveva appena fatto, perché passandole vicino aveva potuto finalmente vedere per un momento la fauna che dà il carattere a una città: i suoi abitanti; perché li aveva visti e aveva ascoltato il timbro delle loro voci, e la scrittura delle loro mani nell'aria, in contrasto con le icone di quei re e personaggi di altri tempi, di quella Spagna ormai «canonizzata» dalla storia, visti nel Museo del Prado. Chissà che tutte le scoperte non nascano quando si vedono simultaneamente due immagini distinte della stessa realtà. E simultanea è l'immagine reale che si sovrappone all'immagine ancora palpitante, anche se nel suo caso questa era l'immagine di un'immagine, il che è anche meglio in quanto l'immagine dell'immagine ha captato indelebilmente l'«essenza» della cosa reale. È la virtù e la giustificazione dell'arte immaginativa: quando qualcuno percepisce nella cosa reale la sua essenza, la sua «consistenza», la cattura e la fissa; la cosa, la persona, e perfino il paesaggio, assurgono così alla categoria di icona, di forma sacra che custodisce in trasparenza un segreto, come sottratta al fluire del tempo perché quelli a cui tocca vivere in un tempo diverso la trovino costì e la incorporino al tempo loro. L'esistenza dell'immagine dell'arte arricchisce quella «complessità dei tempi» che tanto la preoccupava; la arricchisce e pertanto può, come tutto ciò che arricchisce, confondere. Di qui, la necessità della purezza d'animo che davanti alle immagini generi uno sguardo limpido, perché non c'è niente di più pericoloso che guardare un'immagine con animo perturbato o indebolito, con uno sguardo non nitido. È pericoloso guardare le immagini, le icone, e tanto più lo è quanto più è vitale l'essenza da esse catturata. Lo si è sempre saputo: guardare un'immagine può stregare chi guarda; può essere mortale.

E così adesso erano già due, le «scoperte» che aveva fatto quella mattina; scoperte, fenomenologicamente parlando, che sicuramente se ne era a conoscenza già da tempo. Avendole però lei messe in luce, desiderava parlarne di nuovo con Ulisse e gli altri amici. In realtà, non era a loro soltanto che avrebbe voluto comunicarle, ma a tutti coloro che riempivano così gioiosamente la strada. Le sue due scoperte nate dalla visione

simultanea delle immagini del Tempio della Tradizione e della vita della nazione che traboccava all'aria aperta.

Un avvertimento, solo un semplice avvertimento: «Facciamo attenzione con le immagini, con le icone del passato, che possono stregarci o divorarci; la loro intangibile essenza deve essere da noi trasfusa, restituita, alla vita, non viceversa».

Non c'è icona che non chieda di essere liberata, perché ogni forma è un carcere pur essendo anche, in questo mondo nel quale viviamo, l'unica maniera in cui un'essenza si conservi senza disperdersi – la stessa parola è a sua volta forma che cattura e opprime. Saper guardare un'icona è liberare la sua essenza, portarla nella nostra vita, senza distruggere la forma che la contiene, lasciandola nello stesso tempo lì; è difficile, e richiede allenamento... Saper contemplare, non era forse questo ciò che lei aveva chiesto alla Filosofia? Questa le aveva risposto offrendole un'esigenza – non comincia forse con l'esigere, tutto ciò che dà veramente qualcosa? –, l'esigenza di un implacabile allenamento. Saper contemplare dev'essere saper guardare con tutta l'anima, con tutta l'intelligenza e perfino con il cosiddetto cuore, ossia partecipandovi, l'essenza contenuta nell'immagine; restituirla alla vita. E allora si è ormai oltre la memoria e l'oblio, in un altro tempo, quindi, più «sostanziale», nel quale si crea. Ci siamo alimentati dell'immagine dopo averla riscattata dalla prigione in cui era in attesa di essere vista nella sua verità, di essere assunta come nutrimento. E la tradizione, questo dev'essere: una liberazione dall'incantesimo del passato che liberi questo dalla propria immagine, tirandolo fuori dall'essere passato perché sia futuro, il futuro invocato da tutto ciò che è compiutamente stato. E qui le tornò in mente quell'idea della «molteplicità dei tempi» che tanto la preoccupava, unita ora a un'immagine antichissima fornitale forse dalla sua ancestrale memoria mediterranea: il Labirinto. Il labirinto, immagine delle viscere e dei tempi intricati, le viscere della vita personale e storica imprigionate negli anelli del tempo: gli anelli di Saturno, che nel loro dispiegarsi danno la spirale della storia, di una storia felice che si potrebbe chiamare tradizione, tradizione vera, libertà e obbedienza.

¹ L'Autrice ha presente qui tre versi dell'*Elegia alla morte del padre – III*, 25-27 – di Jorge Manrique: «Son le nostre vite i fiumi/che vanno a dare nel mare/che è il morire» [n.d.t.].

Miti e fantasmi: la pittura

Non c'è popolo o cultura, come si preferisca dire, senza fantasmi propri, inconfondibili. Tanto che appare strano che la loro identificazione non formi parte del metodo o dei metodi volti a riconoscere l'originalità di quel popolo, di quella cultura.

Sono una cosa diversa dai miti, i fantasmi. A prima vista, infatti, i miti precedono l'evolversi storico di un popolo e i fantasmi vanno comparando nel suo corso; anche se questa distinzione non è così netta da risparmiarci la domanda se Don Chisciotte, Don Giovanni, siano miti o fantasmi. O Faust, o Amleto. E chissà che essi non siano, d'altra parte, le due cose contemporaneamente, nate entrambe da un'altra più essenziale. C'è, senza dubbio, un fantasma di Don Chisciotte separato dal personaggio e, ancor più, un fantasma di Don Giovanni.

Si direbbe che il fantasma sia un'immagine che si distacca da una realtà, anche creata dall'uomo; qualcosa che si rende evidente senza essere stato cercato; qualcosa che emana o prende forma come quelle figure in cui si condensa la nebbia sprigionatasi da un lago. E, ancor più, un'immagine che si presenta in quello spazio che la coscienza non «controlla» dopo aver guardato un albero, un particolare albero attraversato da una particolare luce. O quello che riappare, a distanza di tempo e come senza origine, di un avvenimento che non è chiaro se sia stato sogno o realtà.

Mito e fantasma hanno a che vedere con l'universo dei sogni: sono, forse, sogni. Con una differenza, però, che il mito è sogno che tende ad acquistare realtà, mentre il fantasma è realtà sognata. Il mito nasce nella fantasia, seppure appoggiandosi leggermente alla realtà; il fantasma nasce, trae origine, dalla realtà. È la decantazione di ciò che questa possiede di ossessivo, di non solubile nella coscienza. Proviene, potremmo dire, da

una realtà che ferisce. E anche da una realtà che affonda un suo filo in qualche segreto addormentato dell'anima e, ancor più, da ciò che chiamiamo viscere. In un certo senso, perciò, i fantasmi che la seguono e perseguitano rivelano più cose sull'anima umana dei miti che presiedono al suo evolversi storico. I miti, in altri termini, sembrano riferirsi di più alla storia dichiarata, a ciò che si è chiamato a volte «spirito» e altre volte, più comunemente, destino. Mentre il fantasma dice di più del suo sentire, della sua intimità, del suo segreto, compresi quei segreti che a volte impediscono il compiersi di un destino.

Perché il fantasma, in cui si raccoglie ciò che una realtà ha di ossessionante per un determinato soggetto, fissa l'animo e lo sospende, lo confina all'interno di uno spazio, all'interno di una specie di circolo magico. Gli preclude il contatto e il rapporto con altre realtà, perfino con la realtà da cui il fantasma procede: lo ammalia. Lo ammalia, soprattutto, perché, procedendo da quella ferita prodottasi in ciò che chiamiamo cuore o viscere, si sovrappone, fino a stabilirvi un qualche dominio, alla potenza umana che nel cuore prende il proprio alimento: la volontà. Un fantasma è, sì, un *revenant*, uno che ritorna, una sottile vendetta di ciò che soffre e patisce, di ciò che soffre e anela; può essere una forma di rancore, o più semplicemente di desiderio; può essere il modo di insinuarsi di qualcosa di molto potente e di cui non si tiene conto.

Mentre il mito, così, tende a destare la volontà o almeno il desiderio, il fantasma con la sua presenza immerge il soggetto a cui appare in una specie di estasi. Lo immerge, perché non si tratta di una di quelle estasi che sollevano chi le prova al di sopra di se stesso, che trasportano, che fanno uscire di sé: il fantasma, se muove, è perché ipnotizza, in un'attrazione imparentata con la gravità, con l'attrazione magnetica, con le forze del cosmo, come se per il fatto di essere rimasto così passivo il soggetto umano cadesse in qualche misura nella condizione della materia o di ciò che è materiale, come succede piuttosto in certi sogni. Mentre il mito risveglia e perfino esalta, della condizione umana, ciò per cui è più umana, l'infiammarsi dell'animo e il lanciarsi in cerca di un'impresa unica; il destarsi all'azione che conduce a essere.

Può sviare, il mito, come tutto ciò che guida. E in certi crocevia storici possono crearsi miti riflessi o miraggi di miti,

miti di miti, come abbiamo appena visto, fantasmi, piuttosto, residui della storia, pozzi del rimorso storico mezzo mascherati da miti per non incutere troppa paura. Perché il fantasma spaventa e il mito, anche se strano e portatore di qualcosa che repelle alla coscienza, non fa paura. Un mito non accettato non è pericoloso, a meno che non si porti dentro un fantasma. Per un fantasma, infatti, non c'è niente di più naturale che mascherarsi, è una cosa a cui tende in ragione della sua lieve consistenza, per il fatto di essere quasi sempre un'impressione, una sensazione, che ha bisogno, come ne hanno bisogno i colori, di aderire a una forma. Un fantasma non è un corpo, ma qualcosa che procede o emana da un corpo e che tende ad aver bisogno di nuovo di un corpo, per fissarsi. Poiché, tuttavia, ciò che lo costituisce è propriamente un pezzo di realtà separata, e ancora più propriamente un nucleo di essa, il fantasma non può prendere corpo, bensì apparenza; solo apparenza. Pertanto ciò che ha una struttura fantasmatica, e che si dà anche nella realtà, trasforma in apparenza, spettrale apparenza, il corpo, reale se di realtà si tratta oppure rappresentato, in cui compare o si fissa.

Ci sono persone, piante, animali, città e anche eventi fantasmatici, c'è persino una storia fantasmatica, nel senso di uno spettro di storia... Non è, però, tutta la storia, l'umana storia, a possedere sempre qualcosa di fantasmatico? Non è, la «realtà storica», sempre intrisa di storia fantasmatica? E in ogni caso, non è la storia popolata di fantasmi altrettanto o più che di miti, e non li genera forse?

Questa capacità di emanare fantasmi è, forse, ciò che prova e segnala la realtà o quel che di reale è in essa. Mentre la presenza del mito dice di più della sua irrealtà, del suo non arrivare a essere, del suo perenne ricominciare, della sua alba, del suo essere ancora – ancora o sempre? – pre-istoria. La comparsa del mito nella pienezza di una storia, pertanto, dice che esso è sempre annuncio, volontà estrema, come Don Chisciotte, o sfida disperata, come Faust o Don Giovanni.

Mentre il fantasma viene dopo, ritorna per essere riconosciuto, forse con la pretesa di trasformarsi in mito. E non è, questa, la minore delle minacce del fantasma.

Nei confronti del fantasma, perciò, l'atteggiamento più adeguato è quello contemplativo, quello che cede davanti a lui

solo in un primo momento per offrirgli, precisamente, la prima cosa che chiede: un po' di tempo... Il fantasma è un affogato nel tempo – nel fiume del tempo lineare – che riesce ad affacciarsi per un attimo alla superficie prima che la corrente lo inghiotta, solo per un attimo non essendo proprio del fantasma durare, estendersi nel tempo, perché ciò lo altererebbe nel suo «essere». Può tornare, questo sì. E prendere posto così com'è nell'animo, senza trasformarsi per niente. E non è nemmeno questo, quello che chiede; se si ferma, è per chiedere un'altra cosa, l'unica che può salvarlo: di essere fissato in un attimo perenne.

Ecco perché il mezzo – l'arte – che meglio offre al fantasma quest'attimo perenne, è quello della pittura. La pittura che è già di per sé uno strano fluire che permane, un fiume temporale che si arresta; non una forma dello stare, ma del passare, del passare a... essere o verso l'essere, più che verso la realtà.

Non è rimasta indietro, in questo, la pittura spagnola, che ha dato in tal modo una prova della sua fedeltà all'essere congenito della pittura. Quella italiana, più docile a certe esigenze della cultura a cui appartiene, ha dipinto miti, ha dato loro corpo; solo alcuni ritratti di Tiziano, di Palma il Vecchio, possiedono quella fantasmatica presenza. La pittura spagnola è rifuggita dal mito, lo ha schivato perfino nelle poche occasioni in cui lo ha dipinto – Velázquez, forse. E non solo, come si è detto, per ripugnanza verso i miti della tradizione greco-romana, perché avrebbe potuto mitizzare in proprio. Ha dato fantasmi: della storia, della natura, dell'amore, della donna, della chiarezza, forse, e della speranza. E di quel «se stesso» che fugge.

E fantasmi della vita – quelli che essa getta nella sua risacca – e dell'esistere stesso; di quell'ansia dell'affogato nel tempo che viene fuori a vedere e, soprattutto, a essere visto, di chi viene fuori perché Dio e il mondo lo vedano, così come appare.

E anche dei frutti, della luce, delle cose, del tempo stesso, come se in Spagna la pittura ci rendesse consapevoli del fatto che qui tutto è fantasma, che tutto va nella corrente del tempo e vuole essere visto perché lo si aiuti a essere.

Roma, 1959

La Spagna e la sua pittura

La prima condizione che nella pittura spagnola si lascia vedere è duplice e contraddittoria: lo splendore dei sensi e il raccoglimento in sé. Due costanti che non risultano sempre felicemente coniugate, eccezion fatta per il più singolare dei nostri pittori, Zurbarán. In Goya, a riunirsi e ad accoppiarsi sono lo splendore e il delirio più disponibili all'armonia e all'accordo. Splendore dei sensi, delirio, raccoglimento e, nel caso unico di Velázquez, oggettività quasi gelata, ossia sogno, pensiero, sostenuti dallo splendore della luce e delle forme definite in sé. Sogno, delirio e pensiero di Spagna, questa la nostra pittura. Cos'è che ci dice?

Il posto della pittura nella cultura spagnola

Se ogni arte ha la sua giustificazione ultima nella vita umana, in ogni cultura determinata essa ha un valore distinto, una situazione diversa. Non è solo questione di importanza, ma della funzione che viene svolta. E la funzione dell'arte pittorica nella vita spagnola dev'essere stata straordinaria: spicca su tutte le altre arti; supera perfino la poesia; eguaglia il teatro delle epoche d'oro, senza fermarsi però con la fine dell'oro ma continuando, si potrebbe dire impassibilmente, per tutta la durata della nostra diseguale storia. E già solo questo è sorprendente, visto che la storia di Spagna, in tutte le sue manifestazioni, è caratterizzata dalla discontinuità. Che è più evidente nella vita dello Stato, nella sfera del potere politico e militare, ma che a uno sguardo mantenutosi attento si manifesta con evidenza non minore persino in quello che sembra essere il respiro più intimo, il soffio, della nostra vita: la poesia lirica. Solo la pittura ci ha accompagnato sempre,

compresi i momenti di massima sciagura nazionale. Quando la sventura e la vergogna si impadroniscono della nostra vita, la pittura ci restituisce il posto che ci spetta con Goya, passione che si innalza da ciò che la nostra anima ha di più incontaminato per esprimersi nell'universalità della luce comunicabile e signora di tutto. È, in quel momento, l'unica prova della grandezza della Spagna, l'unico sostegno del suo rango. Nell'infelice secolo XIX, soprattutto nel triste momento della Restaurazione, la pittura sembra piegarsi, ma Fortuny e Rosales mantengono a un livello decoroso quel suo denominatore comune che è l'onestà, riuscendo a essere se non altro leali. Dall'impossibile vacuità della pittura auspicale della Restaurazione, pittura commemorativa, tristemente teatrale, sono usciti, come in un parto insperato, due pittori in rivolta, Solana e Picasso. Incomparabili, incommensurabili, come lo è sempre l'opera del genio rispetto a quella di chi è solo un continuatore. Anche Solana, come Fortuny e Rosales, è un continuatore leale, e quella certa ansia commemorativa propria dell'ambiente della Restaurazione si fa in lui verdetto, sentenza, con qualcosa di un «Dies Irae», collera meditativa e un po' profetica. Picasso, al contrario, si libera radicalmente del mefitico ambiente spagnolo degli inizi del secolo e, guadagnatosi la libertà dell'ambiente più propizio, lotta splendidamente solo. Con lui abbiamo di nuovo, come con Goya, il rappresentante del rango più alto, che diffonde nel mondo, nell'ampio spazio universale, il suono e il timbro esatto della nostra voce. E all'ombra chiara dell'opera di Picasso o Joan Miró, e di quanti lottano adesso per la libertà, la pittura non ci è venuta a mancare nemmeno nella più grave strozzatura della nostra storia, quando il toro di fuoco ha fatto di nuovo irruzione nell'arena. Qual è il posto privilegiato occupato dalla pittura nella nostra cultura, nella nostra vita espressiva e creativa? Cultura è creazione, ossia imitazione della creazione divina. Era Dio tenuto a esprimersi, quando si dispose a creare l'universo, le cose tutte, e la luce per prima? La luce, la non-cosa anteriore a tutte le cose che grazie a essa esistono; la luce è il nostro ambito, l'ambito della vita umana. Vivere umanamente è vedere ed essere visto, è muoversi nella visibilità. In quest'ottica, l'arte della pittura verrebbe a essere l'arte che meglio definisce la condizione umana, la più umana

delle arti.

L'origine della pittura: vita e visione

E così è, così appare non appena ricordiamo l'origine della pittura, ossia la sua non-origine. Poesia e musica hanno un'origine semidivina, è la nostra tradizione mediterranea, greca, mantenutasi valida attraverso il cristianesimo: a portarle sulla terra, è un eroe discendente da Apollo, Orfeo. Sono, pertanto, un regalo caduto dal cielo, un dono che libera l'uomo e lo consola. Orfeo è poi anche un personaggio infernale, disceso agli inferi in cerca della sua Euridice, della sua anima; e questo perché musica e poesia, discese sì dal cielo, sorgono però dall'inferno della nostra anima. Infernali e celesti, esse nascono da quel luogo intimo e segreto, inaccessibile, nel quale inferno e paradiso si confondono perché in esso risiede il ricordo, quel permanere del paradiso che illuminando il tempo reale della nostra vita e il suo fondo d'angoscia, produce l'inferno. Perché vivere è trovare nell'inferno di ogni istante l'impronta del paradiso perduto e patire, dal paradiso, l'inferno della temporalità dell'istante. La condanna dovette consistere, nel momento in cui le porte si chiusero alle nostre spalle ormai insuperbitesi, nel conservare quel tempo dell'intimità diafana con tutto, nel conservarlo, sì, soffocato dalla superficie temporale che ci pone in contatto fugace e dissipato con le cose e gli esseri frantumati: l'eternità prigioniera, la dispersione, l'unità distrutta che supplica di essere recuperata.

Poesia e musica sono, così, l'espressione più fedele dell'unità inviolata del nostro essere, di quell'ultimo spazio non spaziale, di quel tempo non temporale, che di quando in quando si apre il passo per ripristinare l'unità vivente, l'intimità luminosa perduta. La musica è ancora più attaccata all'origine, al paradiso primigenio, ma, incompleta nella sua astrazione, è la circolazione e il movimento, il ritmo staccato dai corpi, qualcosa che non dovrebbe essere udito; perché, stranamente, tutte le volte che la ascoltiamo, questa musica che raggiunge la perfezione, sentiamo che «quello» non dovrebbe essere udito ma intimamente consumato; che quello dovrebbe essere semplicemente la nostra casa, l'impalcatura del luogo nel quale

– uniti, trasparenti a tutto – vivremmo senza vivere. I sensi sono astrazioni, e non ci portano altro che aspetti frammentari della perduta vita unitaria.

La poesia nasce nello stesso conflitto in cui consiste l'essere uomo: pertanto è già espressione – la musica non esprime nulla –, e persino nella lirica di maggior solitudine unisce la sua voce a quella del mondo, a quella della realtà più intera. È sempre consapevole, però, della differenza data dall'essere uomo, della differenza che l'essere uomo introduce nell'universo. È già umana, e come tutto l'umano nasce da due contrari. La situazione della poesia, però, ha di speciale che uno di quei contrari che la generano non è umano; di qui, la sua origine semidivina: figlia del tempo non lineare, dell'unità non presente, e del tempo fuggitivo, irrecuperabile, figlia diretta della memoria che testimonia a sua volta ciò che permane della vita e la sua irreparabile perdita, rivelazione celeste nella decadenza della nostra condizione attuale, è sempre memoria e nostalgia di una vita trascorsa e che non finisce di essere perduta, di un presente impotente a prendere possesso della coscienza, schiacciato dalla luce con cui questa illumina le differenze. La poesia parte dalle differenze per ritornarsene verso la primigenia unità non astratta, in questo senso è meno astratta della musica; però è musica, anche, modulata nella parola, grazie alla quale restituisce l'uomo all'intimità primigenia, è più vicina alla vita pura e intera nella quale l'astrazione non era né necessaria né possibile. A rendere necessario il cammino dell'astrazione è, infatti, la radicale impossibilità di comunicare prodotta dalla lacerazione originaria.

A paragone con esse, la pittura è semplicemente figlia dell'uomo. Non ha, che si sappia, origine divina. Inclusa unitamente alle altre arti nel delitto di Prometeo, non occupa un posto speciale. Non esiste nessun personaggio che sia disceso dai cieli per portare agli uomini il dono della pittura, o della scultura, o dell'architettura. E questo perché le arti plastiche non sono *d'abord* doni, ma lavori. Nella scultura questa condizione di essere un lavoro è più visibile e permanente che nella pittura, che è anche un'altra cosa: un incantesimo. L'incantesimo, però, possiede a sua volta un'intenzione pratica. Pittura e scultura non nascono dalla

contemplazione, come potremmo essere indotti a credere nella maturità dei tempi in cui siamo nati; sono state, prima di tutto, una cosa: *opere*. E di fronte al poeta e al musicista «ispirato», visitato dalle muse, il pittore e lo scultore avranno sempre volto e figura di *operai*.

Il lavoro è la condizione umana più chiara ed essenziale, in cui appaiono a un tempo la condanna e l'obbedienza, il debito onorato e pagato attimo dopo attimo. Se una poesia o una canzone può sembrare che siano nate in un istante, nella pittura e nella scultura sarà sempre impresso il tempo che ci è voluto per eseguirle. In un quadro o in una statua, per intensa che sia la sua unità, non vediamo mai il frutto di un'ispirazione, ma l'opera di molti giorni, pagamento nel tempo del debito contratto con l'eternità. Solo nell'uomo nella pienezza della sua solitudine, perduto nel mondo, tremante, incalzato dalla presenza ostile delle cose nemiche e adorate, respinte e amate, può nascere il bisogno di fissare le immagini sulla parete della grotta o sulla superficie del dirupo. Solo l'uomo inerme, prigioniero del suo tempo fuggitivo, può sentire il bisogno di catturare le ombre. E questo lavoro, magia nata dalla solitudine e dall'isolamento da tutto, può scaturire soltanto dalla condizione umana consumata fino all'estremo limite.

Immagine stregata, questa è l'opera plastica nel suo rivelare innanzitutto la duplice condizione della solitudine umana: lavoro e incantamento. Riferiti, però, alla visione, alla rivelazione nella e attraverso la luce. Vivere umanamente è, sì, vedere ed essere visto; da quale profonda radice dell'esistenza nasce però questo bisogno che non si accontenta del vedere che troviamo, perché quest'ansia di *tornare a vedere* le cose, riflesse ora nell'opera dell'uomo? Tornare a vedere, o continuare a vedere, o vedere in altro modo? Bisogno di trovare un altro ambito, distinto da quello naturale... bisogno di una visione che sia una rivelazione. Nella luce naturale, regalata e necessaria, le cose e gli esseri restano, benché bagnati da essa, opachi; sono semplicemente visti. Mentre è proprio della condizione umana anelare, dalla sua più intima radice, a una rivelazione. E conoscere, per l'uomo, sarà soltanto tornare a vedere qualcosa di fatto da lui. L'uomo dipinge o scolpisce per tornare a vedere le cose come sono state fatte da lui, e ottenere così una rivelazione.

Rivelazione è visione che manifesta qualcosa. Se realizzata dall'uomo, però, essa è anche un'offerta. Un'offerta è un patto. Offerta alla luce nata dall'adorazione per essa, patto tra la luce e l'ombra; questo sembra essere, nel suo fondo originario, la pittura. Ciò che stiamo cercando, infatti, non è la sua origine nel senso dell'inizio della sua nascita, ma il fondo intimo e costante che continua a ispirarla.

Chissà non sia un'ossessione personale a farci scoprire, in questo fondamento delle arti plastiche, un'origine religiosa. Però non riusciamo a vederlo in altro modo: ansia di rivelazione e offerta, patto, anche, tra la luce e l'ombra che come ogni patto si scioglie in gioco, perché solo dopo che si è stretto un patto, che si è raggiunto un patto tra i contrari, si trova la libertà del gioco. E pittura e scultura, così, saranno liberazione delle cose viste nella luce naturale, gioco di luce e d'ombra, di volumi e pesi, gioco con il colore e con il peso del mondo. Gioco che è danza, perché ogni gioco lo è. Non c'è che un unico gioco con molte forme: la danza, liberazione nell'incatenamento, libertà e adorazione.

Per la pittura il mondo, le cose tutte, si offrono, e la realtà non è se non l'offerta, il *sacrificio alla luce*, alla visione. Offerta compiuta per mezzo del lavoro.

La Spagna, paese della plasticità

Alle cose, a un paesaggio o a un essere qualsiasi, non basta essere visibili per essere plastici, per possedere un valore plastico. Si direbbe che, quando qualcosa lo possiede, è come se volesse uscire da se stessa per espandersi con misura, raccolta in sé e traboccante, piena di qualcosa. Forma che ne contiene altre che non si scoprono a prima vista; colori che nascondono un altro colore che lotta e si cela. La plasticità naturale è l'appello alla rivelazione, è la condizione visibile che non esaurendosi in ciò che offre, invoca, supplica, di essere rivelata. È il visibile che ha bisogno di darsi a nascere [*darse a luz*], è la visibilità delle cose e degli esseri in stato di parto, nel momento decisivo del dare origine ad altre forme, ad altri colori, a un'altra visibilità.

La prima, ingenua reazione a questo modo di sentire

prodotto dal plastico naturale, è riprodurre, copiare. Mai, però, nemmeno nei momenti di maggiore realismo delle arti plastiche, è stato così. Ciò che è riprodotto è già un'altra cosa: un'astrazione, a fronte dei volumi e dei colori naturali; un'astrazione che è una diminuzione ma poi anche un alleggerimento, un primo passo nel gioco. Espressione dell'anima di chi lo realizza. Espressione, per molto oggettiva che sia, nel semplice gesto di sollevarlo per vederlo meglio; gesto sacerdotale che mostra ai fedeli il pane della comunione prima che venga consumato. Perché l'opera plastica viene offerta in modo sacerdotale, con leggerezza anche, con un gesto di adorazione che libera; viene offerta dall'artista a tutti come una forma di comunione. Nella vita procediamo sollecitati da una folla di immagini, di visioni, di colori e di luci, e questa molteplicità ci separa. L'immagine plastica offerta dall'arte ci chiama a una comunione in lei. Nel liberare l'immagine contenuta nella realtà plastica, l'adorazione dispersa si concentra, si crea l'*oggetto adorabile*, l'*idolo*.

Sculptura e pittura creano idoli, li creeranno sempre, perfino nei momenti di maggior realismo o astrazione; idoli contenuti nel mondo materiale e opaco che sorridono liberati; idoli ormai staccati dal loro involucro e che ci dicono che la *realtà, qualsiasi realtà, è sacra*.

La Spagna è un paese plastico per eccellenza. In esso tutto, pietra e acqua, terra distesa in pianura o increspata in montagna, coppia di plasticità; pallide terre spettrali della Castiglia o della Mancia traboccano nel loro raccoglimento, invocano di essere viste e guardate all'infinito, si mostrano inesauribili di forme; da esse potrebbero e dovrebbero uscire un'infinità di paesi, e di terre, e di paesaggi. Terra che chiede di riprodursi, carica di forza generatrice. E lo stesso la luce. È il nostro mistero supremo, quello che sentiamo come inesauribile. Per lungo che sia il tempo concesso alla Storia, questa verginità gravida, carica di forme e pesi e volumi, carica di immagini che chiedono di essere liberate, non sarà mai esaurita. Profondità elementare, come se nel creare questa terra Dio l'avesse subito dimenticata ed essa si fosse trovata così dotata di maggiore potenza, come se dalla sua visibilità dovessero nascere altre terre. La terra, però, il paesaggio, non si riproduce in un altro paesaggio; quando dà alla luce, ciò che partorisce sono idoli,

forme sacre. Paese sacro per eccellenza, la Spagna, pieno di immagini, di idoli, ancora irrivelati.

Cadendo, la luce si raccoglie nel suo splendore; nel suo dominio, quando splende sola sulla meseta, sull'orizzonte aperto della Castiglia, o sulla pianura della Mancia, nasconde nella sua diafanità un'altra luce: è la stessa luce che chiede di essere rivelata. È una luce religiosa, ardente, di sacrificio, che proclama la propria origine nel fuoco; più che luce, è il bagliore diafano di un rogo, è realmente e più che in qualsiasi parte, più che al tropico, la luce del sole. Sì, le topiche spagnolesche, il luogo comune delle spagnolate, proclamano una realtà: la Spagna è il luogo in cui la luce dice la propria origine solare, in cui nella sua danza chiede l'offerta al Dio che ci illumina; luce e fuoco che dice del rogo cosmico, della consunzione indistruttibile, della distruzione creatrice; luce che è vita cosmica, vibrazione del centro del nostro universo, che non illumina semplicemente, non rischiara e basta; nell'illuminare, consuma, fa ardere, chiama e attrae le cose tutte verso di sé, le fa uscire da se stesse. E le cose, con la loro opacità e il loro peso, le resistono, e l'uomo deve, ha sempre dovuto, lavorare, obbligato da questo gioco a sfidarsi tra la luce e la materia, per trovare il punto di equilibrio della loro lotta.

La ricchezza plastica spagnola obbedisce così al paesaggio naturale, alla qualità permanente della prima circostanza della nostra vita: il luogo. Una volta, però, che lo si sia compreso dal fondo intimo della pittura, il suo costante splendore ci svela l'esigenza predominante dello spirito spagnolo, qualifica la sua cultura. E se quel fondo originario può essere scorto sotto ogni pittura, in quella spagnola di tutti i tempi esso è più vicino, si mostra in tutta la sua evidenza, perché la pittura spagnola è quasi sempre religiosa. Per cessare di essere profana, essa non ha avuto bisogno, come l'italiana, di trattare temi religiosi; a differenza di questa sua sorella mediterranea, essa appare tanto più religiosa – non sempre a uscire vincitrice è la religiosità che si fa carico della rappresentazione di un tema, di un'immagine, della religione ufficiale – quanto più comune e volgare è l'oggetto che tocca. Con un'eccezione, un pittore profano che risulta essere il pittore per eccellenza: Velázquez. Di qui, il fatto che l'interpretazione del suo caso sia un vero problema. E in quanto al carattere religioso del profano e a quello profano nel

religioso, c'è una prova schiacciante: le Vergini spagnole, le Vergini della pittura, non delle immaginette sacre.

Tutto ciò conferma che in Spagna la pittura svolge la sua funzione in modo indipendente, senza obbedire ad altro che alla *propria legge*; che il *carattere religioso le viene dall'essere pittura in tutta la sua purezza e nient'altro*; che essa mostra la religione primitiva che scaturisce dalle viscere stesse della condizione umana. È il mistero della pittura.

Opera e mistero... perché, in Spagna, quest'attività umana ha potuto brillare in tutto il suo splendore, con una libertà senza limiti? Il contrasto appare maggiore nel momento in cui ci ricordiamo che nella nostra vita la libertà non sembra esserci mai stata, né in politica né in tutto ciò che è necessario a far fiorire con carattere di continuità quelle due creazioni della vita che sono il pensiero e l'amore. La filosofia non ha trovato nella vita della Spagna un angolo propizio, a tutt'oggi fa mostra di sé in getti isolati, priva di un ambito che assicuri la sua continuità, in condizioni sempre precarie.

Da dove viene la libertà concessa alla pittura perché compia con integrità il suo percorso e dica in ogni istante ciò che è tenuta a dire...? Ma la libertà di cui la pittura, l'arte plastica, ha bisogno, non è in alcun modo la stessa di cui hanno bisogno pensiero e amore, che non per niente sono nati insieme. La libertà di cui la pittura ha bisogno, è lei a prendersela, creandola nell'attività stessa di esistere; proviene solo dalla forza (dall'imperio) della sua necessità.

Nel momento in cui filosofia e amore vennero al mondo, la poesia e la musica avevano già sciolto le antiche catene: l'uomo si godeva la liberazione concessagli dalla poesia e da alcuni dèi da essa disegnati. Accadde in Grecia. In Spagna, però, né amore né filosofia, in mancanza di quella liberazione, hanno pienamente vissuto. In cambio, la pittura, la più oscura delle arti greche, raggiunge tra noi il proprio splendore. È quello che la Grecia non ha fatto. È la sua eredità, che noi continuiamo a completare.

Se la Grecia, tuttavia, non sviluppò la propria pittura, fu perché non glielo permise il suo amore per la luce: il genere di quest'amore, il tipo di luce che essa scoprì. Il culto greco per la luce fu la diafanità, la trasparenza, che non può dare origine alla pittura. E questo ci dice chiaramente che ben diverso è il

rapporto che con la luce ha la cultura spagnola; ciò che questa le chiede e le offre, in cambio, nel suo religioso rapporto con essa, è la pittura a esprimerlo. Quello che noi le abbiamo chiesto, alla luce e alla visione, non ci ha condotto alla filosofia; non era la trasparenza del pensiero, ciò che cercavamo, ma qualche altra cosa al posto suo. L'amore della trasparenza, della diafanità, conduce inesorabilmente verso la scoperta dell'astrazione, di quella luce omogenea e senza ombre in cui le cose non sono più le cose reali, immediate, pasto dei sensi. All'origine dell'amore per la luce che conduce alla filosofia, vi è la rinuncia alla visione sensoriale e anche la rinuncia all'altra luce. La luce del pensiero filosofico non è la luce vivente del sole, ma la chiarezza, che se per Platone, il teologo di questa luce, rappresenta il principio della vita, è diversa però dalla vita stessa, dalla vita nella sua integrità: è *una luce che non può illuminare alcun abisso senza ridurlo a levigata chiarezza*.

Esistono un'altra luce e un altro amore per la luce. Un amore che non cerca di ridurla a una luce diversa, e che è quella forma di amore assoluto che si chiama *adorazione*. L'amore astraе dall'oggetto amato, per perseguirla, un'immagine ideale, la verità ultima del suo essere, forse, non però la sua realtà totale così come questa si offre. Chi ama una qualsiasi realtà rifiuterà sempre, senza rendersene conto, la sua apparenza immediata, per immergersi nella ricerca della sua esistenza più alta. L'adorazione, in cambio, incapace di scegliere, prende e assorbe tutto, è assoluta e assolutista, sprofonda e annega, si perde e si rende schiava. L'amore della Spagna per la luce è un'adorazione che la rende sua schiava.

E l'adorazione è assoluta anche nel suo concedersi, senza condizioni o patti di sorta. «Tutto il sangue di Spagna per una goccia di luce», ha detto nel momento estremo del nostro ultimo sacrificio il poeta León Felipe. Il sacrificio è il modo di porsi dello spirito spagnolo.

Ci siamo trovati a fare, così, quello che non aveva fatto la Grecia, quello che era rimasto sopraffatto dalla luce trionfante del pensiero e dell'amore che astraе e idealizza. Anche in Grecia, però, esisteva un amore di sacrificio, vivo soprattutto nelle religioni di origine più o meno orientale, dei misteri. La pittura non è figlia della luce diafana, trasparente, della

filosofia, ma della luce religiosa dei misteri.

La pittura spagnola è un mistero. Qualcosa, cioè, che non accade nella luce naturale, ma che adorando questa luce cerca in essa l'illuminazione di ciò che essa non rischiarava. Non è la trasparenza dell'idea, quello che essa le chiede, ma la chiarezza. La sua supplica, nel sacrificio che le offre, è un'altra, fino a un certo punto opposta: le offre il proprio sangue perché lo illumini, non si accontenta, come l'intellettuale greco, della luce naturale, ma le chiede che si interiorizzi, che penetri nei luoghi in cui si sofferma, *che si raccolga in sé come raccolta in sé è la carne. Le chiede che penetri nella carne, che si faccia al pari di questa misteriosa e raccolta in sé.*

Lungi dal rinunciare a quello che trovano i sensi, chiede alla luce che si sottometta a essi; che non li contraddica, ma che li potenzi e li faccia suoi; che li conduca, senza distruggerli, a un'assunzione.

[*Chiede alla*] Luce che attraversi, che trafigga, che si incendi e incendi, senza distruggere, come se fosse possibile che questa combustione pura si consumasse in un incendio; [*chiede*] che si trasferisca sulla terra la fonte della luce solare, il suo stesso fuoco centrale, e che le cose opache e fredde vibrino e siano se stesse. Che la materia non si illumini, ma si incendi. È la luce della resurrezione. Che penetri nella vita stessa della carne, nel suo processo, nella stessa agonia. Prima di vedere, chiede che la luce si trasfonda nei corpi, per poterli poi vedere, ormai trasfigurati da essa, senza che abbiano perso nulla della loro materialità.

Di qui il genere di repulsione rinvenibile in tutta la pittura spagnola, comprese le immagini sacre. E, per le immagini ideali o idealizzate, il profondo antiitalianismo della nostra tradizione più consolidata. La replica alla pittura italiana, Velázquez, continuerà su questa linea arrivando a sottolineare, come nessun altro, questo rigetto dell'idealizzazione: i suoi dèi, i suoi personaggi, non avranno mai un alone; anche la santità si insinua in lui attorno alla scodella di vino de *Los borrachos*, con la prosaica figura del Dio lasciata in disparte. Solo due immagini idealizzate ricordiamo, del Prado: il *Cristo* di Velázquez e la *Maja desnuda* di Goya. Due figure di comunione, offerte nella luce più diafana, sognata e astratta che si sia potuta dipingere in Spagna: bianco come l'ostia rituale il corpo

di Cristo, semidorato quello della *Maja*.

La metafisica dei sensi

Perché nell'arte plastica entra, con la visibilità, un altro senso: il tatto; e ancora un terzo, quello grazie al quale ci si rivela la corporeità delle cose: il loro peso. Se la vista è il senso specifico che crea l'ambito nella quale l'arte plastica si definisce, c'è però in essa un valore sensuale più profondo, più oscuro, che si riferisce al corpo come tale e che, se si chiarisce nella visione, lo precede e sostiene; un senso in cui i corpi, la materialità, si presentano. Un senso generico che dev'essere il tesoro supremo dei ciechi, quello che abita la loro solitudine. È la cognizione e il sapere che un essere corporeo ha di essere circondato da altri, di appartenere al modo d'essere della corporeità; l'annuncio della sua condizione. E nella pittura e nella scultura spagnola troviamo il massimo godimento, l'orgia, quasi, di questo senso oscuro, cecità sulla quale la visione riposa.

Esiste, infatti, senza dubbio, oltre ai sensi tradizionalmente conosciuti e a quelli ammessi dalla recente psicologia, un generico senso anteriore, qualcosa come il fondo sensoriale oscuro e indifferenziato sul quale si elevano gli specifici percorsi dei sensi; un fondo del quale questi sono la differenziazione e la specializzazione.

Nelle arti esiste senz'altro una specializzazione dei sensi, e molti stili potrebbero essere definiti in base al grado di purezza e solitudine raggiunto da qualcuno di essi. Per esempio, la vista nella pittura italiana. L'idealismo della pittura italiana è radicato nella purezza della vista come senso, nella solitudine della vista che si è astenuta da qualsiasi mescolanza o allusione agli altri sensi e che si è anche sradicata da quell'oscuro fondo sensoriale. Non così nella spagnola, in cui la vista, per pura e alta che sia, per perfetta che sia la sua acutezza, riposa sempre sul fondo originario del sentire corporeo, sulla sensazione indifferenziata di ciò che è corporale; e in cui la stessa visione sensuale è la meno astratta possibile.

Si direbbe che, lungi dall'estraniarsi dal suo fondo sensuale, la vista vi si immergea, che nel nostro modo di guardare noi si voglia prendere possesso di tutto ciò che di corporale vi è in un

corpo; vederlo da dentro, sentirlo, anche, nella sua superficie luminosa stessa, che non ci sfugga nel momento in cui viene visto nella luce. E che nel venire illuminato non perda nulla della sua *condizione oscura*, di quella magica oscurità di tenebre in cui i corpi hanno più intensità che nella luce, *che non si perda il mistero dell'esistenza nuda nelle tenebre*.

Di qui, il fatto che il patto tra la luce e l'ombra sia a volte lotta. Perché nel momento in cui l'oggetto è illuminato, prima che divenga diafano, l'ombra riafferma il proprio dominio, non circondandolo come in Rembrandt ma nella luce stessa, nell'oggetto stesso, facendogli così raggiungere la massima intensità; l'intensità della luce che illumina e delle tenebre, della pura realtà nuda nelle tenebre. Così accade in Goya, massimo genio della pittura spagnola, nel quale si realizza quella cosa tanto rara che è lo splendore della realtà corporea tra la luce che lo rende visibile e le tenebre in cui esso acquista la pienezza del proprio mistero.

Se è in Goya che culmina il mistero della nostra pittura, è in Zurbarán che si trova il suo più autentico punto focale. Goya raggiunse la pienezza per mezzo della completa libertà di cui godette. Zurbarán, invece, è, in mezzo all'italianismo del momento (e senza lasciarsi trascinare da Velázquez), la fedeltà stessa al significato originale della pittura spagnola. È il suo canone, il suo centro, il suo dogma originario, al quale bisognerà tornare sempre come alla certezza ultima di pittori e contemplatori. In tutte le grandi pitture, e forse in tutte le arti, esiste qualcuno che, attaccato alla terra e alla tradizione, nel modo più innocente, ha realizzato il canone senza esserselo proposto. Egli è di solito oscurato dallo splendore del «grande classico» che sviluppa e mette anche in pericolo questa fedeltà al più originario, e di fronte al quale l'artista che potremmo chiamare «primitivo» rimane come qualcosa di limitato e un tanto misterioso. Bisogna scoprirlo.

E non è sicuramente che Zurbarán sia uno sconosciuto nella nostra tradizione, però attendeva la propria valorizzazione ed è lì silenzioso che aspetta di averla o forse non la aspetta perché vive estraneo a essa. Questi artisti sogliono essere persone oscure e quasi anonime, senza una biografia, voglio dire. E hanno molto del buon artigiano sprovvisto di pretese artistiche, tanto da dare l'impressione che si stupirebbero se si parlasse

loro del posto della loro arte o del suo significato nella storia. Di questo, nulla seppero: lo presentirono. In loro, tutto era dono naturale e mestiere o, in sostanza, obbedienza, pura pietà al servizio di un'arte. Esenti dai vacillamenti della coscienza, essi attraversarono la loro epoca con l'infallibilità del bravo asino da carico; si presero sulle spalle, senza saperlo, l'intero carico della tradizione. Viene a cadere su di loro, così, come un alone permanente, l'umiltà procurata da una perfetta sottomissione. Ed essi arrivano, come tutti gli umili di cuore, più lontano di dove si prefiggono.

Io davvero non so se Zurbarán si sia proposto di darci la visione delle cose che corrisponde ai nostri mistici. Però lo ha fatto. Tremenda lezione per tutti i preraffaelliti e i loro simili; per tutti quelli che, partendo dalla coscienza, e soprattutto dai risultati di un'altra arte o di un'altra disciplina spirituale, pretendono di eguagliarli nella pittura. Perché è nella legge delle cose che ognuno si attenga alle regole del proprio gioco, come l'«Antón» della canzone infantile,¹ e che solo immergendosi nella propria contemplazione, ossia nella contemplazione che è parte della lotta del proprio mestiere, si raggiunga un risultato equivalente.

Le lane degli abiti frateschi, i tavoli di pino, i sandali, le mani e i visi dipinti con identica onestà, ci vengono offerti da Zurbarán con quella perfezione che emana solo dai sacrifici perfettamente compiuti. Il sacrificio del corpo alla luce e della luce che si piega entrando nel corpo, senza distruggerlo. Nulla si annichila, nella sua pittura; abbiamo, così, una specie di realtà superiore a quella che vediamo e viviamo. Perché noi non vediamo mai la realtà come potremmo vederla; forse solo il mistico raggiunge tale, più intensa visione.

Se di santi pittori non ne sono esistiti, mentre ci sono stati invece santi poeti, è perché la parola si è presa tutto il privilegio di esprimere la vita di queste anime. Ed è un peccato, perché, se ce ne fossero stati, verrebbe spazzato via il luogo comune secondo cui l'intensità della vita spirituale annulla quella corporea, annulla e distrugge i sensi. La poesia di San Giovanni della Croce non è sufficiente ad aver ragione di questa sciocca topica. È ben vero che la dottrina ascetica ortodossa prescrive una rinuncia ai sensi e persino un loro annichilimento, però il risultato ci dice che tale annichilimento

è una trasformazione; che i sensi vengono, sì, distrutti, ma solo nella loro forma comune, per essere poi condotti per non sappiamo quale recondito cammino a una superiore acutezza e a un'unione tra di loro, tra di loro e l'intelligenza, tale da produrre una percezione più intensa e totale, un abbracciare la realtà e penetrarla. Oscar Wilde, tutto meno che un santo, ci ha dato forse la formula giusta: «Solo i sensi curano l'anima e solo l'anima i sensi». E una tale cura è, come tutte le cure, frutto di un ravvivamento, di un rinascimento. Lo troviamo nel legato dei mistici e nelle opere di pittori come Zurbarán. Nei modi di una visione diversa che fa della sua pittura un mondo a parte, conferendole un valore che va oltre la sua tecnica e le sue implicazioni.

Roma, 1960

¹ La «canzone infantile» alla quale l'Autrice si riferisce dice così: «Antón, Antón, Antón caramellaio/che ognuno, ognuno, ognuno stia attento al suo gioco/e chi non starà attento/pagherà pegno» [n.d.t.].

Sogno e destino della pittura

La pittura spagnola si presenta, specialmente se vista da lontano, come il luogo doppiamente privilegiato in cui si rivelano nello stesso tempo un qualche segreto della Spagna e qualcosa del segreto della pittura stessa. Come un vero segreto, dunque, che non ha smesso di esserlo nel suo manifestarsi perché ha trovato, precisamente, l'ambito in cui acquistare presenza, corpo, essere, senza cessare di essere segreto.

Nella pittura spagnola, dunque, il segreto della Spagna fa tutt'uno con l'essere segreto della pittura.

Non sappiamo se nella storia della Spagna si celi un segreto simile a quello che si avverte in alcune delle culture più vecchie e venerabili, ancora inaccessibili nonostante se ne conoscano i linguaggi e i monumenti, le azioni e gli stati, la religione e la poesia. E non possiamo dire «la filosofia» perché la filosofia è chiarezza pura, quella luce che si lascia alle spalle più di qualsiasi altra cosa l'enigma e il segreto; è il pensiero umano nell'atto di vincere per quanto è possibile la resistenza della realtà che da esso si difende. La Spagna, in verità, non ha ceduto fino a oggi gran che della sua impenetrabilità da parte del pensare filosofico. La poesia – in genere – sembra essere la sua più chiara, alata rivelazione; e la pittura, il suo più luminoso e oscuro mistero.

E non è che la pittura spagnola faccia mistero della pittura, la renda segreta e misteriosa, non è che l'impenetrabilità della Spagna getti la sua ombra sulla pittura; è che in Spagna la pittura è stata fedele alla propria origine e alla propria nascita, come se, indipendentemente dal carattere eccelso della pittura spagnola, fosse stata lei, la pittura, a trovare in terra di Spagna il luogo più adatto per manifestarsi senza cedimenti.

Continua a fare una strana impressione – soprattutto a partire da determinate fratture storiche – il fatto che la pittura, che è la

più sensuale delle arti, sia anche la più metafisica. Per il colore, naturalmente, ma non solo per esso, in quanto una scultura colorata, ad esempio, non fa che guadagnare, anziché in sensualità, in distanza. Nella scultura, il colore è ornamento liturgico che la trasforma o la rende simile a un'icona, a volte persino a una stella, a qualcosa del firmamento terrestre, insomma, o in alcuni casi, quando il sangue e le tracce della tortura abbondano, a una figura fuggita da qualche angolo degli inferni del dolore. Perché i corpi della scultura stanno sempre lontano, e il colore non fa che allontanarli di più, qualificando la loro lontananza, determinando lo spazio dal quale ci si rendono visibili. Le statue, loro, appartengono a un mondo d'oltretomba o di oltrevita, molto simile al mondo delle idee platoniche, tanto che la nostra partecipazione a esse si dà attraverso un vuoto incolmabile; stanno come dietro la morte, come se la morte si facesse per un momento da parte per lasciarcele vedere. Toccarle, se l'ardimento è tanto, è già il preludio, l'anticipazione, di ciò che un giorno dovranno provare coloro che metteranno piede su qualche astro: è, sarà, assistere alla scomparsa di una figura astrale, oggetto adeguato della visione, come se uno restasse cieco con una pietra in mano, a tu per tu con se stesso.

La strana impressione prodotta all'arte della pittura, pertanto, si fa più profonda quando si scopre che ciò che viene dipinto e la pittura non sono propriamente oggetto adeguato della visione. Che per quanto nata, senza dubbio, dalla fame di vedere che l'uomo congenitamente soffre, la pittura non ha mai posseduto quella purezza che la visione pura offre a se stessa come proprio oggetto. Che il segreto, l'intimo motivo del dipingere, non è mai stato il solo desiderio di vedere.

C'è, nella pittura, nel quadro, per ultimato, realizzato, che esso sia, uno star sempre facendosi. Come se l'opera della pittura fosse, rispetto alla scultura, meno separata dall'azione che l'ha prodotta. Come se ciò che viene dipinto fosse meno indipendente, meno oggettivo, in minor grado o in grado diverso «oggetto ideale». Se raggiunge una minore oggettività, infatti, esso si sobbarca in cambio di un peso maggiore di qualcuna di quelle altre cose che colmano e travalicano l'essere umano, e che non arrivano, né in linea di principio possono mai arrivare, a trasformarsi in oggetto.

Le opere della scultura, dunque, formano come un mondo di corpi celesti – pietre piovute dai cieli – o usciti dagli inferi, momenti pietrificati in cui il dolore rende impossibile la continuazione della vita: esseri definitivamente condannati o salvati. Le opere della pittura, in cambio, non stanno, quello che si dice *stare*, mai del tutto. Vanno come in un fiume, scorrono, passano, accadono. Il loro luogo, prima dello spazio, di cui certo non possono fare a meno, è il tempo. Le opere di pittura occupano lo spazio aprendone un altro in cui ciò che viene dipinto trema, si fa avanti e si addentra, minacciando di inabissarsi. E si ritrae in sé, a volte, come estraneo e perfino refrattario alla visione.

La pittura è evento, un intimo evento che si manifesta, chiaro, in forme e figure, quali che siano, rappresentative o no, «figurative» o no. Un quadro mostra un evento che è accaduto a qualcuno e che accade a chi lo guarda. La pittura non pone, come la scultura, il problema della partecipazione, perché si dà immediatamente, come ciò che avviene, e solo dopo può e deve accadere che da tale evento si tragga o si esprima un tanto di contemplazione, segno della maturità e del compimento dell'evento dipinto e della pittura stessa.

Un evento nell'intimità, un mistero. Un sogno; un sogno che abbraccerebbe la pittura tutta.

La pittura nasce, com'è noto, nelle caverne per afferrare magicamente qualcosa che fugge e prende il largo, le anime dei viventi oggetto di desiderio. Fosse per la caccia o per qualche altra forma di appropriazione la smania che assillava quei «pittori» – quella società, meglio –, si trattava di strappare l'anima a quegli esseri e di tenerla lì, né viva né morta: viva, ma separata e catturata. L'anima, che è l'«essere» per chi non ha ancora fatto filosofia, e per chi sogna. Stare davanti alle pitture delle caverne è sognare, stare sognando, lo stesso che davanti alle *Meninas* di Velázquez.

La pittura, alveo del sognare

Un sogno, la pittura; un sogno semplicemente, no. Un sogno realizzato, ossia un sogno che è entrato nella realtà, forse per la

sua verità, perché non tutti i sogni possono, nemmeno attraverso la pittura, entrare a formar parte della realtà, di quella strana realtà che è l'arte.

Dal sogno la pittura ha la sua nascita. Perché essa è nata nelle caverne, nella notte perenne illuminata dal bagliore disuguale del fuoco, materia leggera come quella dei sogni, aderente alla nuda roccia – resistenza a sua volta della materia originaria del pianeta, suo primo e perenne fondale. Per ospitare la sua nascita, fu necessario che si aprisse il vuoto, il viscere oscuro della terra, o che un alto muro si alzasse: una parete liscia, il fondo. Senza di esso, non ci sarà pittura; per ridotta che sia la sua superficie, per affidata alla superficie che essa sia, la pittura sarà sempre percepita come aderente a un muro, a un fondo, se non rinchiusa in una caverna. Custodita in essa, come un segreto colto di sorpresa o come un mistero che si lascia vedere.

Non contraddicono l'intima legge della pittura le pitture sigillate, difese, scoperte nelle tombe dell'antico Egitto. Esse, al contrario, ci fanno sentire che sono l'intimo nucleo, il cuore, della pittura. E che l'aspetto secondario è dipingere qualcosa perché sia visto, perché qualsiasi occhio lo veda. Cosa, questa, che si deve a quel processo di laicizzazione del sacro che necessariamente è venuto portando tutti i segreti, tutto il segreto, sotto gli occhi di tutti gli uomini, almeno in potenza. Solo nei momenti di *aufklärung*, di «illuminismo o illustrazione», si è dipinto così, quadri alla portata di tutte le mani, non importa quali. E nell'epoca contemporanea, è questo uno dei segni dell'effettiva democratizzazione del mondo.

Da questo caso estremo della pittura per le tombe egizie, dunque, non si passò direttamente alla pittura priva di una destinazione determinata. Dopo il breve momento della Grecia di Pericle e di quella ellenistica, si tornò a dipingere per i templi, per qualche palazzo, per qualcuno per qualche motivo. La pittura era innanzitutto un messaggio: di devozione, di amore, a volte di conoscenza. Era un'immagine sacra, un ex voto, un ritratto di qualcuno il cui volto doveva restare impresso per sempre o di una persona che si faceva conoscere in questo modo da un'altra. Un quadro era un'orazione, o un pegno – d'amore, di speranza – o un premio di immortalità, ossia un sogno che acquistava corpo e realtà.

Un sogno, un certo tipo di sogno, un proposito; un sogno messaggero, o un sogno in cui si compie o si cerca di far compiere un destino. Orazione, voto, pegno, promessa, impegno. La materia fluida della speranza e dell'amore, a volte anche del semplice desiderio, ricevuta nella ferma, resistente materia della volontà che resiste al tempo, del volere che oltrepassa il tempo e sogna, a sua volta, di annullarlo.

La pittura, pertanto, sarà come un istante vivo, vivente, di tempo tra due sogni: quello dal quale nasce e l'altro, quello della tenace volontà di raffigurare, di raffigurarsi, in tutti i tempi, passando attraverso di essi.

Questo, è vero, lo si potrebbe dire in sostanza di tutte le arti: che tutte, compresa quella della parola, si danno tra questi due sogni e li realizzano col poco tempo che portano con sé – li realizzano relativamente. Nell'arte della pittura, però, questa condizione si mostra con maggiore proprietà, perché il suo contenuto sono fantasmi, fantasmi come quelli dei sogni. Appare, cioè, che essa è il sogno stesso che alla fine si è aperto l'alveo più adeguato al proprio fluire. Che ha trovato il corpo, appena meno impalpabile del proprio corpo fantasmatico, che gli consente di entrare a far parte del reale.

I sogni, infatti, una certa specie, hanno bisogno di salvarsi. E un sogno salvato è un sogno visibile, sì, tanto più se ciò è conseguenza del suo essere entrato nel mondo della realtà, che è quello del tempo; del suo essere stato salvato a opera del tempo. Perché il tempo è salvatore.

Roma, 1960

Appunti sul linguaggio sacro e le arti

Si scopre nell'arte – altro nome dell'umana creazione – l'anelito elevato a impegno di ritrovare l'impronta di una forma perduta non di sapere soltanto, ma di esistenza; di ritrovarla e di decifrarla. Testimonianza del fatto che una volta l'uomo ha goduto di una vita diversa, dentro uno spazio e un tempo propri, dentro un luogo centrale e non nella sua remota periferia, quando i raggi divergenti non si erano ancora separati e dove, pertanto, né i contrari dominavano la cosiddetta «realtà», né le astrazioni la cosiddetta «vita». A possedere la chiave della ricerca, sembrano essere, più che le arti plastiche, le arti della parola, per il fatto di mostrarsi più adatte a questo tempo e a questo luogo che abbiamo conosciuto come proprio dell'uomo, dell'uomo sempre più impegnato nel «qui e ora». Del perché le cose stiano così, viene subito in evidenza una ragione – e ce ne devono essere altre; il tema, considerato in tutta la sua estensione, non si lascerebbe racchiudere tanto facilmente in questo mio schema – : nel moderno Occidente, le arti plastiche hanno meno a che vedere con il tempo, la loro presenza è spaziale e non sequenziale, ed esse mancano di quel movimento della mente, moderno fra tutti nel tempo, che è lo scorrere della parola [*discurrir*]. Ciò potrebbe renderle più vicine, come in alcuni casi accade, al tempo-spazio perduto. In linea di principio, però, esse vengono così a trovarsi al riparo dallo scorrere [*discurrir*] del tempo e a ricevere l'insidioso dono di non doversela vedere con esso, di non dover cercare l'impronta di un tempo sepolto.

Da questa proprietà che le arti plastiche hanno di non doversela vedere con il tempo, discende che il loro godimento, la loro contemplazione, non è nello stesso tempo una realizzazione, o almeno che questa non è immediatamente pretesa, come accade con le arti della parola, che bisogna

consumare. La parola si consuma nel suo consumarsi in chi la riceve.

Nel modo di vivere umano è decisivo il tempo. E il tempo in cui viviamo sembra essere il risultato della scissione di un tempo unitario in cui il trascorrere non produceva la caduta costante del presente in un fondo occulto; un tempo unitario e multiplo, dimora del reale e del suo interminabile germinare; un trascorrere mediatore, fatto di manifestazioni, di cui è rimasta un'inevitabile trascendenza che la memoria raccoglie allo stato di speranza. Scaturisce da qui l'irresistibile angustia, nata dalla nostalgia che la speranza ravviva, di averlo perduto, quel tempo, come fra tutte le arti si trova riflesso in modo privilegiato nella poesia. Questa, infatti, tende a procurare la possibile resurrezione da questo tempo in decadenza nel quale la nostra vita si estende in un avanzare che ha tanto della fuga e tanto della condanna. Il tempo, deità che divora.

A questa tensione della poesia volta a riscattare il tempo perduto, a questa sua vocazione, forse, si collega il fatto che la prima poesia che ci è dato conoscere è linguaggio sacro, vero prologo di ciò che chiamiamo storia. Linguaggio sacro che si ascolta nelle forme e nelle formule della liturgia – la liturgia, sostanza della religione. Ora, è chiaro che queste formule sacre della liturgia sono, per chi le consuma, veicoli del mistero, misteriosa, vivificante verità. Nel momento, però, in cui si pone a riflettere, egli non mancherà di trovare, in queste sacre formule, poesia, e forse la matrice stessa di ogni poesia, la patria da cui essa proviene.

La parola sacra è attiva, operante, parola-azione che non ha bisogno di essere imperativa. Nel suo attestare un'azione, viene attestato che questa non sempre è definibile, o che trascende ogni definizione meramente logica. Non si tratta infatti di un atto determinato, limitato alla sua finalità visibile, dotato solo di una significazione concreta nell'area del prevedibile, del solo raggiungibile avvenire. C'è qualcosa di più, di infinitamente più prezioso, importante e attivo: si tratta di un'azione pura, che libera l'essere occultato sotto il tempo perduto, che riscatta ciò che il tempo divoratore si è portato via. Un'azione riparatrice, ri-creatrice, con cui l'azione della poesia sarà sempre un po' imparentata. Ogni poesia possiederà, o cercherà di possedere, e nei casi più tristi lo pretenderà sterilmente, qualcosa di questo

autonomo linguaggio sacro, e vorrà realizzare qualcosa di anteriore al pensiero e che il pensiero, quando si dà a correre solo discorsivamente e in solitudine, non potrà compiere.

In luoghi eminenti del pensiero filosofico, quando il rigore risplende al massimo, nelle definizioni, nei teoremi, nei principi, compare una sorta di linguaggio sacro. E non per la solennità, che lo rivestirebbe di retorica. Questi luoghi della filosofia, al contrario, sono quelli nei quali il pensiero appare spogliato perfino della ragione, delle ragioni che hanno condotto fino a esso o che hanno fatto sì che esso si manifestasse. Alla maniera delle cime che fanno dimenticare il cammino che porta fino a esse, per cui chi vi giunge si sente semplicemente sollevato al di sopra della terra, senza nient'altro vicino che il firmamento, sottratto alla relatività, in un luogo puro e separato, assoluto. Ciò che il dominio dell'umana parola ha di più equivalente a questi luoghi, è il silenzio, a partire dal mutismo che risponde a una presenza che imponendosi totalmente paralizza il sorgere della parola – la parola, che è come un più profondo e superiore respiro proprio del centro dell'essere, o di un essere il cui centro risiede in se stesso. Tutto ciò che è muto sembra essere un'emissione, un'emanazione, per consistente che sia la sua presenza e per totale che sia la sua realtà; come la natura stessa nella sua interezza, che pare emanazione di un centro remoto in cui risiede la parola che la sostiene e la invia. Il mutismo, nell'uomo, corrisponde a questa parola che il centro di tutto custodisce, e chi cade in esso rimane sommerso all'interno di questa totalità che gli si presenta, in inevitabile attesa di una parola rivelatrice che lo restituisca, insieme, a quello spazio interno, a quel vuoto vivente in cui la parola umana nasce, ossia a ciò che potrebbe venire fedelmente enunciato dicendo: alla sua libertà. L'aver sperimentato questa specie di mutismo, svela il possesso della parola come libertà, con tutte le molteplici conseguenze che comporta.

E c'è il silenzio, il silenzio che si fa come un vaso atto a ricevere la parola definitiva e a custodirla senza che svanisca né si versi, a far sì che permanga senza passare, senza entrare nella catena delle parole che si susseguono una dopo l'altra, nella moltitudine. Perché esiste, la moltitudine delle parole che hanno perso qualità e quel silenzio minimo che le sostiene e le

fa apparire, la moltitudine che può trasformarsi in un esercito in marcia.

Plana, il silenzio, in alto, discende sulla testa di chi giunge a quest'altezza disfacciandosi di tutto ciò che lega, dei legami del suo pensiero con le sue emozioni abituali, e privo ormai di reazioni prestabilite, non più prigioniero della loro moltitudine. Non si fa altrimenti, persino in chi ha seguito la strada della ragione discorsiva, quel silenzio che è la risposta, l'*a priori*, di enunciati quale l'«imperativo categorico». Il silenzio che accoglie la parola assoluta dell'umano pensiero, che rimarrà così in disparte, solitaria, operante, analogamente a quella dell'iniziale linguaggio sacro. E, custodita in quel luogo silenzioso dell'anima umana, essa agirà indefinitamente, si attualizzerà in un'illimitata e incessante riflessione, quella che Platone definisce come il «dialogo silenzioso dell'anima con se stessa».

In ogni specie di linguaggio sacro la parola è azione. Ma le parole si uniscono in forme, in costellazioni che offrono una figura, o più elementarmente in insiemi e perfino in un *quantum* di linguaggio ritmico, rituale: scongiuri, esorcismi, invocazioni e, ascendendo, enunciazioni del *logos*. La loro azione si esercita sulla *physis*, che bisogna nominare in greco perché per la mente occidentale, soprattutto a partire dalla fondazione della scienza fisica a opera di Galileo, ciò che è fisico, la natura fisica, è sprovvista di anima, vale a dire di vita, mentre la *physis* del pensiero greco è animata. La Fisica aristotelica si presenta in perfetta continuità con la cosiddetta Metafisica. E il *Trattato dell'anima* risplende di questa unità che le permette di distinguere tre anime: la vegetativa, l'animale e la razionale, che nell'essere umano sono riunite. Il linguaggio sacro opera sull'anima o sulle due anime «fisiche», o meglio «fisiologiche», dovremmo dire nel nostro linguaggio, o più precisamente sulla natura e sull'essere psicofisico dell'uomo. Ma come parola, come *logos* – ragione ultima e totale – la sua situazione è diversa: non opera sul *logos*, è, piuttosto, *logos operante*.

Troviamo, così, che l'azione del linguaggio sacro si esercita soprattutto nell'aprire uno spazio, un vero «spazio vitale» che prima era chiuso. Di qui, le inveterate immagini simboliche di porte che si aprono, di chiavi, di un luogo sacro nel quale, in

virtù di certe formule e di certi riti, è possibile penetrare. Le formule meramente magiche non sono che la loro contraffazione. Di qui, anche, il fatto che le azioni rituali siano assimilate alla parola sacra che, essendo azione, del tutto naturalmente la pretende per portare a termine il proprio compimento in tutti gli aspetti dell'essere umano e della realtà che lo circonda; realtà che dev'essere oltrepassata, se non trasformata. La partecipazione del corpo – movimenti di traslazione che cessano di essere di semplice traslazione, un semplice andare; il girare in tondo; il danzare – compie l'azione della parola sacra. E tutto ciò, lungi dal costituire un'invasione del corporeo nello spazio della parola, denota la sottomissione del corpo, una sottomissione che lo riscatta dal suo isolamento, dalla sua triste e faticosa autonomia, dal suo essere solo strumento di lavoro o di piacere; dalla sua servitù. Il corpo si trova restituito, così, alla sua condizione primaria, a ciò che esso era – seppure, si capisce, non del tutto – nella sua prima patria.

E se con il linguaggio sacro, ivi compresi gli atti rituali, l'essere umano si unifica, vivificandosi come non può non accadere in ogni vera unificazione, egli ha accesso a uno spazio-tempo, a spazi e a dimensioni del tempo, meno divergenti di come si presentano nel vivere quotidiano. Dove ciò che si verifica è un frammentarsi della realtà che appare all'uomo e la condanna a non comparire se non molto di sfuggita inferta ad altre realtà che restano, così, a svolazzare, o in un errabondo andare e venire, o, al contrario, fisse, sbarrando il passo al tempo e offuscando lo «spazio vitale».

Quello che invece ci viene offerto, dunque, con questo spazio-tempo, *a priori* dell'unificazione del nostro essere, sono i molteplici modi di entrare in contatto con la realtà e di avere a che fare con essa; è il mezzo con cui accediamo alle diverse modalità del reale, cosa questa che ben si concilia con l'immagine simbolica delle porte che si aprono e anche con quella di muri che silenziosamente crollano.

E la porta simbolica lascia passare l'essere fornendogli insieme un luogo adeguato, secondo un tempo che benché sia già altro dal quotidiano, non ha smesso di essere tempo lineare, nel quale l'accadere appare come trascorrere: Tempo trascendente. *Il libro dell'adepto* – dell'iniziazione per mezzo

della parola – dell'antico Egitto, mostra come la mummia perfetta, l'essere compiuto dopo la morte, si presenta al cospetto dei giudici che custodiscono ognuna delle dieci porte successive, pronunciando davanti a ognuno di questi dieci tribunali una determinata formula che dà ragione di uno degli aspetti essenziali della sua vita terrena. Superato l'esame in cui si accerta la verità di queste parole esatte pronunciate con la voce giusta – nella lingua sacra dell'antico Egitto, verità è «dire la parola esatta con la voce giusta» –, la mummia riceve alcune parole esecutive, sacramentali, che le sono dirette: «Passa, sei puro», nello stesso momento in cui gli viene aperta una porta, e dietro di essa spazi il cui possesso presuppone la libertà, zone di una realtà fino ad allora vietata o semplicemente occulta. Spazi e realtà che, per poter essere goduti, devono essere stati prima sentiti come privazione, in virtù di quella brama, di quell'*eros*, che non si dirige ad alcuna cosa in particolare ma a una realtà presentita sotto forma di incipiente ricordo. Quando si aprono, questi spazi devono essere ricevuti, e perfino percepiti, non come conquistati, né come semplicemente trovati, ma come recuperati dopo che si è provata l'angoscia della loro assenza, e ancor più come punto d'arrivo di una lunga ricerca, di una *Quête*: non di meri stati d'animo, ma di uno stato di privazione che ha spinto alla ricerca costante e rigorosa, tale da suggellare tutta una vita. Solo così le formule della mummia possono essere una dichiarazione veridica, verità vissuta che alla fine si compie interamente, ancora nel tempo; ultimi passi che ricapitolano, condensano, il fluido fuggire delle ore. E non ci sarebbe niente di sorprendente se un tale cammino fosse stato percorso più volte, come una confessione, dalla mummia quando era viva, qui sulla terra.

E il poeta, lontano ormai da quei linguaggi sacri, solo con se stesso in mezzo al tempo lineare e allo spazio inerte, pare che soffra più di chiunque altro l'asfissia prodotta da questo confino e dal suo essere divorato dalla nostalgia del tempo e della libertà, della vita vera o della verità vivente. Dove però «poeta» vuol dire precisamente creatore alla maniera umana, scopritore, realizzatore di orizzonti; vuol dire, quindi, dedito al pensare, impegnato in quest'azione che è trasformazione. È stato Nietzsche a dichiarare, in veste di profeta, che la filosofia è questo, trasformazione, e l'unica cosa che gli si può obiettare

è che essa lo è stata sin dal primo momento: trasformazione del sacro – occulto, ambiguo, inaccessibile – nel divino, manifesto, univoco, se si è seguito il giusto cammino. Com'è lo stesso Nietzsche a mostrarci, nell'ininterrotta ascesa prodotta dal suo «essere caduto nelle sorgenti dell'eternità».

In quanto al poeta in senso proprio, egli mostra come suo unico, particolare segno di distinzione una maggiore, visibile brama di intimità con le forme tutte del reale e, specialmente in epoca moderna, con quelle più disdegnate, con la realtà perduta; e il suo attaccamento al delirio iniziale, e il suo retrocedere verso l'uso delle parole in chiave di invocazione e di evocazione. Si direbbe che la poesia lirica moderna pretenda di essere, nel suo insieme, un'evocazione diretta a scoprire quella realtà la cui traccia confusa è presente nel travaglio che precede la creazione. E che, non essendo del tutto predestinata a darci quella realtà perduta che solo la vita molto vicina a essere vita vera può raggiungere, tutta la poesia rimanga, nei suoi più diversi tentativi ed esiti, una trepidante, aurorale enunciazione.

Proprio del poeta, così, è stato il patire miraggi, anche a causa del deserto che si estende nel mondo che indifferente lo circonda: innanzitutto il miraggio dell'infanzia, identificata, come termine ultimo della sua nostalgia, con il tempo, lo spazio, la libertà e la realtà perduti. Con la conseguenza che molti critici e teorici sono stati indotti a credere che la poesia sia una specie di lievito dell'infanzia. E potrebbe anche accadere, che il lievito venisse estratto dall'infanzia del poeta, nel caso in cui in questa infanzia individuale si trovasse racchiuso il dono dell'infanzia del mondo, dell'alba del linguaggio; della reiterata germinazione dell'aurora della luce e della parola.

L'uomo moderno, tanto poco dedito a riflettere, infatti, si è via via abituato a situare senz'altro la sua storia trascendente nella storia individuale – la storia che lo rende individuo –, e questa, a sua volta, nel meramente psicologico, in una psicologia resa indipendente, confinata in se stessa, dove ogni processo creativo risulta strano, accidentale e perfino anomalo.

Alcuni poeti lucidi, però, Rimbaud tra loro, non sembrano avere avuto fiducia nell'inganno del meramente psicologico. Si sono resi conto che la nostalgia che li divorava non si riferiva

solo alla loro infanzia, ma a un tempo anteriore a qualsiasi determinazione temporale. E sanno ciò che più conta, ossia che la loro passione per la parola è diretta a restituire a questa la sua perduta innocenza, con la quale sarebbe recuperata – in verità, ottenuta – anche l'innocenza loro propria. Credenti nell'immacolata concezione della parola, della parola innocente – Hölderlin –, di purezza attiva, in cui la parola si consuma e lo spirito – *nous poieticós* – si compie: la parola nell'ordine della creazione, dono o quantomeno impronta dell'unica creatura inviolata, del *fiat* da lei pronunciato dopo aver risposto: *Ecce ancilla*.

Il desiderio ardente di una concezione immacolata muove – senza dichiararsi sempre, piuttosto celandosi – il desiderio altrettanto ardente di creare umanamente, ammesso che la vera creazione umana sia solo umana, che l'umano sia solo «umano». Ci dicono che la verità che la filosofia persegue è chiamata *aletheia*, ossia priva di velo, nella lingua originale, in quanto non sacra, del filosofare. E che il pensare che a essa si rivolge è uno s-velare [*de-velar*], che va così bene d'accordo col nostro star svegli [*desvelarse*]. Esiste, però, una parola velata [*velada*], velata anche nel senso che dev'essere vegliata [*velada*],¹ curata, custodita: la parola innocente che non può lasciare il suo velo, che non invita a esserne spogliata. Nella «parola che si cerca» – espressione usata qui per analogia con quella della *Metafisica* di Aristotele, «la scienza che si cerca» – non c'è alcuna pretesa di essere cercata; solo la sua insostituibile assenza, quel punto incolmabile al centro di tutto, determina il mettersi alla sua ricerca. Parola originaria, non si può mai dare, ma qualsiasi parola data viene da lei. Da qui, la fedeltà che incatena ormai anche sul solo piano morale chi ha dato una parola, la sua, la sua parola, che è sua proprio perché l'ha data.

La parola velata, tuttavia, è già una manifestazione della parola perduta. La ricerca della filosofia non si è rivolta a questa parola, né alla parola in quanto tale, che essa supponeva data in tutta l'estensione richiesta, bensì alla realtà che essa supponeva occulta – per quanto non irreparabilmente ma, appunto, in modo velato – e idonea a essere riscattata facendola semplicemente uscire dal velo che l'avvolgeva. E l'etimologia che propone *aletheia* come derivante dalla memoria

non porta che a considerare la condizione in cui l'uomo era caduto come il luogo di quel velo in cui la realtà giace e da cui la verità la riscatta manifestandola alla luce, per mezzo della luce. La poesia, nel frattempo, confida di più nella parola, è più vicina al principio della liturgia, più impegnata nella parola stessa e nell'azione sua propria, con più fede nel potere della parola sulla realtà, e specialmente su tutti gli uomini. Un punto, questo, in cui si rimarca la differenza tra filosofia e poesia. Il genere ibrido che nascerà da questa divergenza sarà la retorica. Nella narrazione storica e in tutti i generi che mirano alla diffusione delle «Idee» – sempre di origine filosofica –, la poesia è stata ridotta alla trasmissione di queste ultime mediante l'incanto e la seduzione. Presa di per sé, la *Quête* della poesia, nel caso la si scoprisse, indicherebbe una particolare modalità di avvicinamento alla parola velata, una modalità che non comporta alcuna intenzione nascosta, né tantomeno alcun sogno, di svelarla, ma solo di velarla svelandosi in una forma particolare, giacché lo svelamento è proprio di ogni *Quête* e la filosofia, da parte sua, non cessa di esserlo alla sua maniera.

Da questa parola velata, la parola poetica riceverà un linguaggio velato e molle, un'illimitatezza che il linguaggio filosofico eviterà sempre. Paradossalmente, il linguaggio della filosofia va cercando il proprio limite.

Dal culto che la poesia tributa alla parola velata nasceranno l'immagine e, necessariamente, il linguaggio metaforico, qualsiasi trasposizione. L'immaginazione, risvegliata, si rivela, si fa vera, quando la poesia si compie. È il parto dell'immaginazione, che rischia di essere l'opposto della parola innocente cercata, dell'immacolata concezione della parola, ago magnetico dell'umana parola creatrice; la «desolazione della Chimera» (Luís Cernuda), il desolante parto nella sconfinata terra di nessuno che il soffio della poesia vivifica col suo respiro di fuoco, col suo splendore, con il colore che ogni immagine e ogni metafora necessariamente comportano, benché nessun colore sia in esse contenuto o alluso. Come se la bianca parola intatta, mai allo scoperto, stesse così velata per proteggere chi di lei si sta curando dal suo nucleo di fuoco; un fuoco puro, nascosto in quanto del tutto vivente, in quanto è quel che di più vivente e di più invulnerabile ha la vita, la Vita stessa, luce accesa di se stessa, fuoco inestinguibile, incessante

respiro; e come manifestazione di tutto questo, la parola. La parola iniziale che si dà e si cela, che solo si dà nel presentimento, nel barlume, da cui ogni linguaggio proviene.

Può accadere, però, che in alcuni luoghi la bianchezza della parola che si cerca, e che il linguaggio poetico offre colorandola, venga come spargendosi. Quasi che la bianchezza – innocenza – si desse solo quando è essa stessa a spargersi. Mentre nella poesia, immaginazione risvegliata, il colore appare inevitabile. E il colore nasce dal fuoco che c'è nella luce, dall'acqua che c'è nell'aria, dalla terra che assorbe fuoco e acqua e che li custodisce – vela – nella sua oscurità dandoli poi alla luce nella loro forma visibile, dandoli all'aria in una circolazione di elementi che nel passare per la terra si sono fissati, e che nell'aria si uniscono fugacemente, nella leggerezza dei colori atmosferici rivelatori di una regione intermedia fra cielo e terra. Illimitati e cangianti, sono certamente un velo che filtra il fuoco e la luce solari. Un velo che è già vita: la vita possibile per l'uomo e le altre creature viventi della terra. Il velo della vita che deve avvolgere ugualmente la parola nella sua luce e nel suo fuoco, nel suo respiro originario; il velo della vita: tempo, luce riflessa dal colore, corporeità ancora sottile. Fonte anche di ogni linguaggio, di tutti i linguaggi. Ed essi, i linguaggi, si allontaneranno sempre più dalla parola originaria per ricorrervi di quando in quando, «corso e ricorso» che Gian Battista Vico indicò come il movimento proprio della storia e che è giusto che cominci nel linguaggio stesso, anche quando non si ammetta l'esistenza della parola iniziale, della parola velata. Quel che è certo, tuttavia, è che si dovrebbe riconoscere sempre il destino o la «natura» della parola, di ogni parola e più che mai di quelle maggiormente rivelatrici, in quella che appare la lotta – davvero agonica – tra l'opacità e la diafanità, tra la trascendenza e la corporeità che la trattiene.

E nel ricorrere di ogni linguaggio alla sua fonte, e di ogni parola al suo essere, si mostra il percorso di purificazione al quale ogni idioma, e al suo interno ogni linguaggio, deve ricorrere per imperiosa necessità di conservazione. Il linguaggio, come tutto ciò che si sparge, ha bisogno di essere indirizzato. E non si indirizza niente che non si sia purificato. In ciò, tuttavia, il linguaggio rischia di cristallizzarsi, di concettualizzarsi secondo le esigenze espressive e significative

del momento, di volgarizzarsi, quindi; di fissarsi in un linguaggio concluso. E, cosa ancora più grave, di avvolgere di fatto tutto l'idioma corrispondente, perdendo così la propria capacità germinativa.

In un altro luogo, in un ambito diverso da quello che essa eminentemente occupa, la parola poetica, e con lei la parola retorica, si dà nelle cosiddette arti, e in particolar modo nella pittura. Si direbbe che là dove si congiungono la luce e il fuoco, la terra e l'acqua, si presenti inevitabilmente anche la parola. Dove lo spazio e il tempo sono vissuti in maniera trascendente e non semplicemente abitati o goduti, lì la parola poetica appare nella sua stessa essenza – pensiero, *eidos* –, articolandosi in un altro modo, con un minimo di rappresentazione, di figurazione, o senza alcuna traccia di esse, dandoci da presentire con evidenza – perché esiste un'evidenza del presentire e dell'intravedere – l'immensità della parola, di quell'«essere» che è la parola nel suo spargersi in molteplici modi di apparizione e di trascendenza. Ci si rende, allora, più intellegibile il fatto che le figure di un animale reale o inventato, di un fiore, di una parola, delle costellazioni e degli astri, insomma di creature dei tre regni della natura, abbiano avuto valore di simboli, di enigmi da decifrare, di araldi, perché tutto ciò vuol dire che esse sono state viste e sentite, trattate, come parole. Il che non ci stupisce affatto, se ricordiamo che stando al sacro racconto della *Genesi*, la creazione di tutto il visibile e l'invisibile ebbe luogo per opera della parola divina *Fiat lux*.

Tutte le modalità della luce che conosciamo, così, potrebbero racchiudere la parola a esse adeguata, o risultare adatte e persino destinate al mostrarsi di questa. E lo stesso accadrà con quelle del suono. Sì da autorizzarci a credere, quantomeno, che nell'universo creato tutto vada in qualche modo in cerca della parola che sarebbe, in ultima e prima analisi, quella che lo fece nascere; che tutto ciò che è nato, quindi, tenda verso di essa. E che le cose che l'uomo fa vadano doppiamente in cerca della parola. Doppiamente, per ciò che si è detto sopra e per il molto di più che si potrebbe dire, per il loro essere creature nate da quell'umano e irrimediabile anelito di manifestazione ed espressione che suole chiamarsi, non senza audacia, *creazione*. E in virtù, d'altro lato, dell'autonomia di cui l'opera di pensiero e

l'opera d'arte usufruiscono e che tante sorprese ha causato, e ancor più potrebbe causare, ai fortunati autori le cui opere hanno acquisito esistenza propria. Ciò, tuttavia, costituisce la parte meno conosciuta di ciò che concerne l'opera d'arte.

Come potremmo sapere cosa significasse per Zurbarán, silenzioso e quasi anonimo pittore, la speciale, rara bianchezza che ci si offre in quasi tutte le sue opere? Di lui, si direbbe che ebbe un nome suo malgrado. E il fatto che lo abbia avuto sembra riflettersi poco su quelle opere dipinte come d'ufficio, onestamente, senza ansia di creazione. Quelle pitture appaiono, così, abbandonate a se stesse, in stato di grazia, in atto di propiziare la comparsa di qualche essere non molto disposto a essere visibile. Ora, su questo, sull'essere qualcosa di difficilmente o raramente visibile, occorre fare qualche precisazione. Bisogna ricordare che a risultare maggiormente visibile è ciò per cui esiste un concetto. Se, però, il concetto è molto usato, allora capita che la realtà corrispondente – o la verità, o l'essere – non sia riconosciuta, in quanto occultata sotto questo concetto che un tempo la mostrava, e si trovi così a vagare in attesa di essere riconosciuta in un altro modo, senza concetto. Una cosa analoga succede con l'immagine, che può rimanere vuota e ciò che vi era contenuto andarsene altrove aspirando a un'immagine nuova; situazione, questa, non priva di minaccia, essendo il contenuto di un'immagine portatore di una carica emotiva e a volte motoria.

Ogni immagine muove, persino nel caso delle più fredde sculture – nella pittura c'è sempre un certo calore – o in quello della più riposata pittura. E anche l'immagine bianca che presenta Zurbarán, il cui esser bianca sovrasta tutto il resto, muove: muove a quiete.²

È, questa bianchezza che Zurbarán tanto perché sì ci regala, la bianchezza allo stato nascente. Fra le tenebre o i colori bruni della povertà nasce qualcosa di bianco, un ampio abito dell'enigmatico e singolare Ordine della Mercede, liberatore di prigionieri, o un panno, o un niente, e poi lei sola, la bianchezza, nel suo abissale essere. Nasce come una creatura venuta «dal fondo delle età», ombra dell'Agnello, si direbbe. Illimitata parola che si sparge, sprofonda, bianco sangue del sacrificio; belato, pianto, respiro che si infonde.

Zurbarán ci ha lasciato l'immagine dell'agnello stesso, con le

mani – ch  mani sono – legate due a due, quieto, saggio, consegnato. Quietamente nel suo essere di parola di vita offerta, nel centro del sacrificio, in una cavit  della croce. Mostrandoci che la prima parola passa, giunge, viene dal sacrificio iniziale *Ecce Agnus...*, che nel trasfondersi lascia senza un sapere, «ogni scienza trascendendo». Parola assoluta che solo si d  dopo essere passata per il sacrificio.

Un confine della parola umana sul bordo dell'assoluto appare nella condizione dell'idiota privato della parola, di colui al quale solo poche parole vengono date, una costellazione o piuttosto un sistema alla maniera del sistema solare col suo centro, sempre il sole, di cui lo stesso idiota viene a essere luna. Appare in uno dei quadri meno visibili di Velázquez, *El Niño de Vallecas*. Il «Niño», giocattolo smesso dal Palazzo Reale e deposto sopra la terra ai piedi dell'albero della vita.

Se ne sta, il «Niño», seduto, senza appoggiarsi all'albero, la testa sollevata e nello stesso tempo reclinata, in atto di ricevere la luce dall'alto, da pi  in alto del sole – questo che vediamo – si direbbe, come si sente quando la luce arriva su un corpo che sembra alimentarsene e insieme rifletterla, un corpo che la trasforma, che la diffonde e che la custodisce. Un corpo che attrae la luce e si congiunge con essa. Un corpo sul quale la luce non cade seguendo una declinazione che va a finire nell'ultimo caso della declinazione grammaticale, quello nel quale si configurano le circostanze ormai tanto lontane dal verbo.

Qui, sul viso di quest'idiota, una luce pallida, vacillante, una luce senza fuoco, luce soltanto come un'alba. Perch  l'alba fa sentire la germinazione della luce, e prima che il sole compaia come suo frutto c'  un tempo immenso, giacch  tutto in essa   immensit , un lago di calma e di quiete, di luce bianca. Calma e quiete annunciatrici di una vita nella luce, di corpi suoi, formati da lei, dalla sola luce del verbo senza declinazione possibile. E mentre questa sola luce dura, quanto emerge dalle ombre assomiglia, pi  che a una cosa, a una parola.

E questo «Niño» porta tra le mani un pezzo di carta che egli trattiene e insieme offre, con un gesto che ha un significato simile al suo trattenere e offrire la propria testa, al suo trattenere e spargere la luce dal suo viso e da tutta la sua figura. Come una larva della luce, il suo morbido corpo non ha

altro di articolato che questo gesto delle mani che continuano a reggere il pezzo di carta che deve contenere la parola, la sua, quella che gli hanno dato e che si staccherà dalle sue mani come un frutto dell'albero della vita. Una parola dell'albero della vita, data a un «innocente» che è rimasto immobile nel vero centro, non toccato dall'ombra dell'altro albero, quello che, interponendosi, si pianta in mezzo, quello della scienza del bene e del male.

Andare al di là della scienza del bene e del male, attraversare la sua ombra, è quello che hanno sempre cercato di fare le umane arti-pensiero, tutte eredi del linguaggio sacro che ricrea e vivifica sotto la sola chioma dell'Albero della Vita, cosa questa che occupava senza dubbio la mente di Nietzsche quando scriveva: «Tutto quello che si fa per amore si fa al di là del bene e del male». Non poteva, colui che tanto prossimo si trovava a venir meno sotto la croce del filosofo-poeta, voler dire nessuna altra cosa.

Nei tempi moderni, infatti, Nietzsche, filosofo-poeta, e Hölderlin, poeta-filosofo, testimoniano l'esistenza di questa congiunzione, di queste due specie della vocazione di congiungere, in tutti o in vari, almeno, dei loro modi e tempi, luce e parola in questo mondo dell'ombra e della gravità. E non cessa di essere ostensibile la condizione estremamente inerme e derelitta di questi che, per loro stessi e per tanti altri caduti come loro ai piedi dell'albero della vita, testimoniano e forse profetizzano.

Madrid, 1971

1 L'Autrice sfrutta qui il doppio significato – *velare e curare, custodire* – del verbo *velar*.

2 Sarebbero da verificare, da parte di quanti sono in grado di farlo, i rapporti tra Zurbarán e gli ambienti di «illuminati» attivi nella sua stessa epoca e, ciò che più conta, nella sua stessa regione. Il suo soggiorno a Llerena, a così poca distanza dagli anni del crudele processo... [Nella Spagna del XVI e del XVII secolo, gli «illuminati» («alumbrados») erano i seguaci di una setta pseudomistica che si ritenevano, appunto, «illuminati» direttamente dallo Spirito Santo. L'Inquisizione ne combatté la dottrina e istruì contro di loro numerosi processi – n.d.t.].

3 Devo riferirmi qui al mio «Un capitolo della parola: l'Idiota», omaggio a Velázquez pubblicato nei *Papeles de Son Armadans* nel 1962 e poi incluso nel mio libro *Spagna. Sogno e verità*, 1965.

Il quadro *Santa Barbara* del Maestro di Flémalle

Mi trovo, dopo tanti anni di esilio, davanti al quadro *Santa Barbara*, del Maestro di Flémalle, che non dico che sia stato l'unico che mi ha accompagnato, che è stato con me, l'unico del Museo del Prado e degli altri musei, perché non essendo io pittrice, né avendolo preteso, ad accompagnarmi di più sono stati diversi dei quadri che portavo dentro di me. Quante volte, è vero, nella mia lontana adolescenza che in quel momento era già gioventù, mi capitava di andare al Museo del Prado solo per vedere *Santa Barbara* del Maestro di Flémalle; questo, però, non vuol dire che io lo avessi scelto come il quadro migliore, perché cosa sia migliore o peggiore, in pittura come in tutto il resto, io non lo so.

So soltanto che dovevo venire a vederla e che, a volte, solo lei vedevo, nella stessa sala che occupava con altre opere dello stesso Maestro. Perché mi hai accompagnato tanto? Perché continui ad accompagnarmi anche ora, ora che ti vedo appena, ora che ti tengo dentro di me? Forse il motivo è stato questo, il fatto di averti tenuta dentro di me senza rendermene conto, non però come cosa mia, non come cosa che io abbia divorato, che io abbia incorporato al mio essere, perché è tutto il contrario. Ti tenevo con me perché tu, *Santa Barbara*, del Maestro di Flémalle, sei nel tuo essere, sei nella sostanza, sei te stessa; e mai io sono stata me stessa, e se lo pretendessi sarei semplicemente una pazza. Tu non pretendi niente, sei nel tuo essere, in un interno, non raro nella pittura fiamminga, in cui entra del pari la luce esterna, in un'intimità non chiusa, non ermetica. Tieni in mano un libro, però non stai leggendo, questo l'ho sempre saputo, né stai sillabando, né pensando; né sei in estasi, perché in questo caso avresti perduto la padronanza che invece hai degli elementi della Natura. Coloro

che sono nel loro essere non pensano, non ne hanno bisogno. Sono lì, per loro, per Dio, per tutti, come una visione condivisa, come qualcosa che esce da se stessa senza cessare per questo di essere in sé; non raccolti in sé, ma assorti, assorbiti da qualcosa di universale e divino. Ed è per questo forse che io venivo a vederti tutte le volte che potevo, perché il tuo era un essere concentrata, assorta, in un modo trascendente.

Il fuoco. Come l'ho ricordato! Quel fuoco sostanziale; quel fuoco che non è lì per nessuna delle sue proprietà, ma per il suo essere. Era il fuoco, soprattutto, ad attirarmi, un fuoco che non divora, un fuoco che se scalda è perché sta nel suo essere, lo scaldare, per niente più che questo. Come te, Barbara, giovinetta, che sei lì, padrona di te; e se sei padrona di te, non è perché tu ti possiedi, e nemmeno perché tu rinunci a possederti. Non ti sei lasciata possedere, né ti sei offerta; sei stata prescelta, direi cosmicamente, in maniera effettiva, tra gli elementi sui quali regni senza saperlo. Puoi stare in molti luoghi contemporaneamente, come mi disse moltissimo tempo fa (ero una bambina) una domestica segoviana. Mi portò, un giorno indimenticabile, senza che mia madre lo sapesse (perché mia madre in quel momento era contenta, felice, ma soffrendo), un giorno rigido di febbraio, o marzo, chi lo sa... non ho potuto dimenticare il suo nome, Gregoria... mi portò, la Gregoria, al convento di San Giovanni della Croce, un santo che non è venerato per nessun miracolo né ha alcuna speciale virtù. E io le domandai: «Cos'è un santo?», e lei mi rispose: «Qualcuno che sta nello stesso tempo accanto a Dio e accanto a noi, molto vicino». A questo genere di santità nella sua forma più pura, ma forse anche più complessa, deve appartenere Santa Barbara, che sta nello stesso tempo nel divino, nel cosmico, nel terrestre e, aggiungerei io, negli inferi, in luoghi della terra che non si vedono, come quelli del cuore. Il cuore umano ha anch'esso luoghi, meandri, che non si vedono, e che sono minacciosi; e arriva un giorno in cui possono scoppiare, radere tutto al suolo. Non succede, non sarà successo a me e a molte altre persone, che ciò che se ne sta nascosto appaia in forma fulminante, perfino in forma di vero e proprio fulmine? *Il fulmine che non cessa* è il titolo di uno dei libri di Miguel Hernandez. Io non li ho mai amati, i fulmini, li ho sempre temuti, non però con spavento; sapevo, pur senza pensare a Santa Barbara, che non è

per un fulmine che sarei morta. Il fatto, ora, è che lei stava lì, come deve stare in un altro quadro misterioso, *La tempesta*, di Giorgione, che si trova nell'Accademia di Venezia. Anche qui passa un signore che non si accorge di nulla, come succede nella *Santa Barbara*, in cui lo si vede attraverso la finestra, una finestra chiusa a forma di croce; passa un signore, lui non si accorge di niente, non fa parte dell'evento – oppure sì? –, forse passa del tutto indifferente, senza nemmeno far caso alla giovinetta che sta dietro la finestra.

Santa Barbara sta lì, col suo libro che non si vede, senza pensare, nel suo essere; nel suo essere una figlia prediletta del Padre che la liberò del padre terrestre, una figlia amata, messa forse alla prova da un martirio terribile che lei non dà a vedere, come non lo dà chi deve avere a che vedere col martirio che lei patì, ossia con il potere del cielo, con il potere del Padre che diventa collerico quando è in preda all'ira e non riconosce, al contrario è capace di perseguitare, colei che più amava, quando crede che gli sia sfuggita. Io non conosco bene la storia di Santa Barbara, né ho la pretesa di scoprirla adesso, deve trovarsi in qualsiasi martirologio.

Io però non andavo per questo, io andavo per lei, e precisamente per lei in questo quadro, che non mi si poteva cancellare dal più profondo del mio essere. Era penetrata in me, chissà, quella sua calma che a volte ho conservato in situazioni difficili; e in mezzo a quanta ira, a quanta ingiustizia, a quanto furore, la conservavo, questa calma. Lo so perché diverse persone, che non comunicavano fra loro, lo dicevano: Che calma conserva Maria in certi momenti! Però non ero io, non potevo essere io, doveva essere che un'irradiazione misteriosa, una presenza non invocata, si spargeva sui meandri segreti del mio cuore e sulle tempeste che possono scatenarsi fuori, nella storia, ché di esse molto ho saputo e molto ho attraversato.

E così mi è successo tante volte, Barbara; tante volte, amica – così mi azzardo a chiamarti – mi sei stata vicino senza che io ti invocassi, senza che io ti chiedessi nulla, senza che io mi inginocchiassi davanti a te per accenderti un cero, o una candela, ma perché tu eri tu, perché tu sei così. E per questo io approfitto dell'occasione per ringraziarti: grazie, amica mia, grazie. Se l'espressione non fosse tanto screditata, ti direi «amica della pace»; generatrice, anzi, di pace. In un mondo che

di pacifico non ha nulla, né storicamente né vitalmente, tu, Barbara, sei capace di generare la pace, analogamente a quanto accadde a quella giovinetta che anziché spaventarsi, umilmente, accettò di avere un figlio restando pienamente vergine. In alcuni quadri, sì, si spaventa, ma ne esiste uno, di Leonardo da Vinci, se non ricordo male, in cui non c'è spavento, in cui il raggio dell'angelo penetra ed è accolto in un orto. Non so se c'è anche un libro, però c'è quella calma e tu lo accetti, Barbara, Santa Barbara, perché tu accetti il miracolo come cosa naturale, senza darti importanza; il miracolo che la Santa Trinità stia nel tuo cammino, e che sia tu la Figlia del Padre, che tu sia Sposa, fanciulla purissima, dello Spirito Santo, come appare nell'ampolla di vetro, di acqua trasparente, e in quell'asciugamano puro, di purificazione, che tu ci tendi perché noi ci si purifichi e si partecipi inoltre in qualcosa, nell'essere come te. E mi è impossibile, a questo punto, dire di più: grazie, grazie, grazie...

Madrid, 7 luglio 1987

L'enigmatico pittore Giorgione

Tra i quadri e i dipinti che il destino mi ha messo davanti nelle mie visite a diversi musei, sempre si è distinto ai miei occhi il quadro *La tempesta*, di Giorgione, visto nell'Accademia di Venezia. Lì ci sono altri quadri – tanti! –, però *La tempesta* possiede qualcosa che si è fissato nella mia memoria, nella mia attenzione, che mi ha accompagnato, che sembra essere qualcosa come uno spirito, o piuttosto un'anima – lo spirito infatti non dipinge, fa dipingere – molto veneziana, tipicamente veneziana. È una distanza, una certa indifferenza, come se il quadro fosse visto attraverso un vetro e non lo si potesse toccare, e in cui nemmeno una donna nuda, bella e giovane, risvegliasse il desiderio di toccarla. Ella è in se stessa e pare indifferente a tutto ciò che la circonda. Di fronte, più in qua del ponte, e come su una passerella, passa un signore che non fa caso nemmeno lui alla donna; nessuno si cura di nulla. Egli è in se stesso o in altro. Ella, si direbbe che è nella natura, dove ogni cosa è ciò che è, e senza occuparsi di tutto il resto. È raccolta in sé, non però nel suo spirito, non in nulla di distinto da lei stessa, ma raccolta in sé e nello stesso tempo persa, inaccessibile. Chi potrebbe, anche solo in sogno, avvicinarlesi? È la natura, dunque, a mio modo di vedere, colei che ci si presenta così.

La notte stellata può essere molto bella, con un'unica stella, ma c'è forse chi può davvero fare dei passi che lo avvicinino a essa? Non si tratta di un sogno; è questo che succede, nella pittura di Giorgione, che non è una pittura sognata, che non è una pittura che abbia qualcosa a che vedere con i sogni del surrealismo. È, semplicemente, la natura che si lascia vedere senza che a lei gliene importi, come non importa alla stella se qualcuno la sta guardando o no, come non importa al fiume, all'acqua, al fuoco, se qualcuno si brucerà o si sta avvicinando –

è una cosa che riguarda solo lui. Tutto questo dà l'impressione di una grande serenità e, nello stesso tempo, di una grande, immensa indifferenza.

Nel suo autoritratto, Giorgione appare come Davide che ha sconfitto Golia. Non è un autoritratto come quello di Velázquez, per esempio, che nel quadro de *Las Meninas* dipinge se stesso con in mano la tavolozza, in atto di dipingere. Giorgione non si ritrae come pittore; si mostra come se Davide fosse anche un fiume, come se fosse, trattandosi di musica, una canzone. Perché, allora, si diverte – potremmo dire tra virgolette – a dipingere un evento che non avviene? Dov'è che ha luogo questa tempesta, forse sopra la città? È troppo vicina perché non importi a quelli che la fuggono – e qui nessuno fugge – o si nascondono per proteggere il bambino che la donna tiene in braccio. Che genere di tempesta è questa?

È questo, l'enigma principale del quadro: un evento che non avviene o che non minaccia, un fuoco che non divora, una pioggia che non inzuppa, un fulmine che non sta per cadere e, se cade, è come se non cadesse. Che genere di evento è questo, che avviene come con la Venere, che si lascia vedere ma senza sapere se viene vista o no? Si tratta, dunque, di immagini, ma non di immagini e basta, sono troppi i dettagli che indicano il contrario. L'uccellino che, dal tetto, guarda verso l'alto, è l'unico che sente qualcosa. Uno si immagina che questa tempesta esiste e, tuttavia, non esiste né tempesta né evento; è qualcosa che a un tempo non avviene ed è avvenuto. È la natura alla quale niente importa, però questa natura è lì che si lascia vedere solo per mezzo di esseri da lei minacciati e che lei potrebbe distruggere.

L'enigma

C'è qualcosa come di divino, come di una strana divinità che, qualsiasi cosa faccia, la fa senza curarsi di quello che provocherà; un dio o una dea a cui non importa ciò che i suoi occhi, ciò che la sua mano, stanno provocando; un dio d'amore a cui non importa essere amato. Sarebbe il più puro paganesimo, però la verità è che a volte gli dèi greci si rendono conto di quanto sta accadendo. Si tratta, allora, di qualcosa di

molto greco che è rimasto depositato, non si sa perché, a Venezia. Sono deità, e non più personaggi, come *La tempesta* stessa, o la Venere che non si rende conto di essere Venere e che può essere desiderata, non lo sa, non ne ha coscienza, sta al di sopra della coscienza o al di sotto di essa. Sono, in qualche modo, dèi che non sono nati umanamente, dèi che si trovano lì, forse, per nascere. Non si sa se questi dèi, così poco o per nulla cristiani, sanno o no di sé. Questa mancanza di coscienza – stavo per dire di responsabilità, di risposta a livello di sentimento – produce stupore. Sono semplicemente dèi. Per chi, per che cosa lo sono? Perché sì? Non c'è risposta, è un enigma. Sono gli strani dèi che non si possono chiamare pagani, che non sono nemmeno natura. Ho visto bambine di due anni che si coprono spontaneamente le parti che hanno da essere più desiderate e più significative. Tutto ciò è uno specchio di qualcosa che accade in un altro pianeta, in un altro luogo che non è quello della terra, o di qualcosa che è accaduto molto tempo fa e che non ci interessa. E, ciononostante, il quadro è indimenticabile.

L'evento che non avviene

Questa tempesta che non scoppia resta come nel suo essere, senza scoppiare, senza che nemmeno gli alberi emettano un segno o un significato; non è lì, accade in un altro luogo e non nella natura, come si era previamente pensato. Se accadesse nella natura, infatti, gli esseri naturali si muoverebbero, il gatto avrebbe paura, l'uccello si spaventerebbe, il leone si infurierebbe. A mio parere, l'enigma, nel quadro *La tempesta*, sta nel fatto che questa tempesta non avviene qui sulla terra, né in cielo, né in nessun luogo da noi conosciuto. È la tempesta in se stessa, è l'essere della tempesta; questo suo essere, però, è scoppiare, minacciare, spaventare. Dunque, l'enigma continua a essere insolubile. E chissà che, una volta visto il quadro, non sia questa mancanza di una soluzione a fissare per sempre la nostra attenzione su questa tempesta che sembra uno scampolo lasciato lì da qualcuno che non si rende conto, un'immagine che non arriva ad agire. È la mancanza di azione, è un essere ma non un'azione; non agisce. È la tempesta, perché ce lo dice

il pittore, però è come se non si verificasse. Avviene in uno spazio sommamente singolare, come nella Venere, che non si sa se si rende conto di essere guardata o se, semplicemente, si lascia vedere con un'indifferenza talmente casta da essere la castità stessa. Questo è vero; perché, però, non si copre, perché non muove le mani, perché non si raccoglie? Non sente, non c'è sentimento; e non essendoci sentire, perché dipingere?

È un'immagine, è una bellissima donna, una venere; potrebbe essere una dea che sta allattando il bambino che, in quanto bambino, realizza la sua funzione di nutrirsi, però non si turba, non ha paura, non sente, ossia non c'è sentimento da parte di nessuno. Nessuno ha sentimento, nessuno sente, ma, una volta visto il quadro, non si smette di sentire di averlo davanti agli occhi. L'enigma resta, quindi, irrisolto.

Il labirinto di Venezia

E non saranno, forse, allora, Venezia e il Veneto, ad avere un po' quest'aspetto di indifferenza, ad apparire come un prodigio, una meraviglia, che si lascia vedere? Non si ha paura, a Venezia, nella città che pure è un labirinto e in cui da un momento all'altro si può cadere. Persone che tremano davanti a qualsiasi gradino o davanti a qualsiasi fiumiciattolo, nel labirinto di Venezia camminano impavide senza sapere se imboccheranno l'uscita o se si troveranno davanti un muraglione o non si sa cosa. Venezia, tutta Venezia, è per me un enigma che si lascia vedere, un labirinto che appare e che non bisogna sforzarsi di cercare, perché se lo si cerca non lo si trova mai. In compenso, può capitare di andare a Venezia senza poter uscire dall'albergo perché sta piovendo in continuazione e lasciare lo stesso la città entusiasti, incantati da una Venezia nella quale, in realtà, non si è messo piede.

Ciò che accade, a Venezia, a mio giudizio e per mia propria esperienza, è che qualsiasi confusione, qualsiasi anomalia, qualsiasi prodigio entra immediatamente nell'ordine, è assimilato, non c'è né un prima né un dopo, c'è un SEMPRE che tutto raccoglie. E in questo sempre noi possiamo muoverci con totale libertà e senza alcun terrore. Nel sempre che, essendo tanto diverso, non cambia. Tale è l'enigma di Venezia nel

Giorgione.

Madrid, 1987

Francisco de Zurbarán

Il pittore Francisco de Zurbarán nasce a Fuente Cantos (Estremadura) nel 1598. È contemporaneo, quindi, di Velázquez, dalla cui data di nascita lo separa soltanto un anno; contemporaneo, seppure a una maggiore distanza, di El Greco, per non citare altri grandi che, per quanto gloriosi, non sono stati considerati nell'opinione dei più pari a questi tre, che vengono a essere come tre punti di riferimento, tre dimensioni universali della pittura.

Dei pittori di quell'ora di grandezza – ce ne sarà poi un quarto, Goya, nell'ora della tempesta e dell'umiliazione – Zurbarán è stato fino a poco tempo fa il meno conosciuto, il meno esposto a mode e interpretazioni estetiche. Si direbbe che gli esteti non abbiano avuto la meglio nei riguardi di questa pittura per qualche motivo che deve essere nello stesso tempo il suo segreto. Prima anche solo di toccare questo segreto, tuttavia, abbiamo subito chiara davanti a noi la ragione dell'indifferenza, della disattenzione, persino, con cui gli amanti e gli stessi studiosi dell'arte della pittura sono passati davanti all'opera immensa, enigmatica, piena di mistero, di questo pittore, del quale oggi tanti dovranno occuparsi per mestiere.

La ragione evidente di una tale freddezza si trova in primo luogo, senza alcun dubbio, nel mondo che la pittura di Zurbarán ci presenta. Egli non è, come Velázquez, pittore di re o di infante, né di grandi momenti della storia. È pur vero che Velázquez sparse ciò che la sua arte ha di più misterioso sui nani, idioti e scemi, che ritrasse come se fossero dèi o, meglio, come esseri nei quali risplende il divino. Velázquez, inoltre, è un pittore unico, occupa un posto a parte, lo stesso occupato in letteratura da Cervantes e nella scultura dall'arte classica greca; è la compiuta perfezione di un'arte, il suo assoluto. Ci si

sarebbe inchinati davanti a lui tanto rapidamente, tuttavia, se non avesse dipinto nient'altro che scemi e filatrici? Dall'altro lato c'è El Greco, che, conosciuto male per molto tempo, «è diventato di moda» nel primo decennio di questo secolo; moda che è durata, perché ciò che la sua pittura lascia vedere con più immediatezza – la sua maschera, direi – si conciliava molto bene con gli estremismi estetizzanti, con i deliri dello spirito, della prima metà di questo secolo.

I quadri di El Greco, con i loro abissi d'ombra e di luce, formano con quelli di Velázquez – il loro contrario come stile e come spirito – il volto storico di quella Spagna. Santi e asceti, anime nell'attimo cruciale di una trasfigurazione: un'ascensione o una morte. Cavalieri con sguardo di teologi. Apostoli dal volto enigmatico, le cui mani tracciano segni che suggeriscono all'animo la possibile appartenenza a un'altra religione, nascosta o sopravvissuta. E quell'*Entierro del Conde de Orgaz* che deve racchiudere un segreto molto grave della Spagna; un evento essenziale che, forse, non cessa di ripetersi.

La pittura di El Greco presenta conflitti – e chissà non le venga da qui, al di là della moda, il suo fascino –; i conflitti di quel momento che Américo Castro ha definito tanto giustamente l'«età conflittuale» della Spagna. Conflitto di razze, le vinte e la vincitrice, che trascina con sé il conflitto delle rispettive religioni. Conflitti all'interno della stessa religione dominante: di tendenze, sette, eterodossie. Fiamma viva di fede, senza dubbio, ma tale da proiettare, a volte, e da ricevere altre volte, un'ombra di dubbi e di sospetti. Circondata, la preghiera, da angoscia e timore.

In Zurbarán non c'è niente di tutto questo: né angoscia, né timore, né storici occultamenti. La vertigine della storia non si fa mai sentire. I suoi personaggi non sembrano custodire alcun segreto, né voler dire altro da ciò che dicono. Si dà il caso, però, che ciò che dicono con tanta integrità non sia facile a sapersi.

Dipinse molti frati e pochissimi gentiluomini. E questi frati sono uomini, uomini tutti d'un pezzo. Se Unamuno li avesse guardati, avrebbe trovato in loro il prototipo di ciò di cui andò sempre in cerca: il ritratto di «nientemeno che un vero uomo». Le sue sante sono donne delicate e pure come fiori, dal portamento signorile, di una signorilità indubbiamente

recondita, intima. I miracoli che questa pittura fa vedere non si differenziano dal quotidiano se non per una profondità della luce, e non per un'estasi. Il soprannaturale avviene dentro, all'interno degli esseri e della stessa luce, raccolta in sé. Non dipinse, dunque, personaggi storici, ma esseri. Dipinse, e in un modo forse unico, cose: vasi di coccio, bianchi mantelli, ceste con limoni, brocche, pane. La vita intima di tutti i giorni; l'intimità e la semplicità di esseri e cose nel loro ultimo mistero. In tutto ciò, tuttavia, è rappresentata una rivelazione essenziale.

L'arte è, infatti, un mezzo di conoscenza e di rivelazione. I grandi, i veri creatori, non possono essere se non quelli che sono riusciti, in qualsiasi arte, a rivelare qualcosa. E la rivelazione dell'arte è sempre un mistero, perché, anche quando fa conoscere, vedere, comprendere e sentire più di ogni altra cosa il mistero della religione, lo fa alla maniera umana.

Nella sua pittura, Zurbarán apre le porte di un mondo intimo, segreto, del mondo spagnolo che viveva, senza dubbio, condizionato dalla storia, però il meno possibile. A meno che non si pensi che la vera storia si trovi qui, in questi esseri, in questi gesti illuminati da una luce raccolta in sé, da un amore che, anziché esprimersi in parole, informa tutta una vita; da questa grazia che si sparge su tutto ciò che è quotidiano.

La vita stessa di Francisco de Zurbarán fu così, come i suoi quadri. Incominciò a dipingere molto giovane a Siviglia, ancora oggi vera capitale dell'Estremadura, dove era nato da genitori onesti e di modesta condizione. Mi sembra di conoscerlo come uno di famiglia, perché il luogo in cui nacque è molto vicino a Fuente el Maestre, da dove discende da secoli la mia famiglia paterna. Essere signore, lì, consisteva in questo: prendersi cura del popolo e non aver quasi denaro a propria disposizione. Il denaro non aveva valore, ne aveva invece il coraggio, la bontà, la tradizione, l'innata signorilità.

Zurbarán, a dispetto della sua immensa opera, non ha quasi biografia. Si sposò e, per quel che non si sa della sua vita familiare, questa dovette essere molto felice, calma, tranquilla. Nella sua casa, dovette tenere costantemente davanti agli occhi quelle brocche, quei piatti, quelle ceste con aranci e limoni, quei fiori appena recisi dal frutteto, posti in modo spontaneamente armonioso sulla tavola che possiede la grazia

di essere questo: una tavola che serve. E che, nel suo essere la tavola, assume in qualche modo l'aspetto di un altare.

Un altare sul quale, anziché sacrifici, viene deposta l'offerta di ogni giorno, il dono dell'amore e della grazia. Perché il sacrificio, se c'è, non si nota, non è avvertito, in quanto nasce dall'amore con la stessa segreta semplicità con cui l'acqua nasce dalla sua sorgente, il frutto dal suo albero.

A partire da molto presto, la sua fama di pittore si sparse come una macchia d'olio: dolcemente, lentamente e non meno indelebilmente. Innanzitutto per i conventi, che allora erano, non meno dei palazzi, centri di consumo di opere d'arte. Il monastero di Guadalupe conserva una serie di suoi splendidi ritratti di monaci e di quadri a tema religioso. Così la Cattedrale di Siviglia e l'Ospedale della Carità della stessa città, fondato in quegli anni da don Miguel de Mañara – il gentiluomo da cui Tirso trasse in parte il personaggio di don Juan Tenorio. Una delle opere che questo singolare personaggio commissionò a lui oltre che al giovane Murillo – all'epoca Zurbarán era già nella sua maturità – fu l'immagine dell'Immacolata Concezione.

Si direbbe che nei personaggi di Zurbarán si affacci sempre il vero volto di un'anima, di un uomo. Anime e, ancor più, animi virili, compaiono in tutti i ritratti, in tutte le umane raffigurazioni di questo pittore. Esseri e cose sono ciò che sono nell'integrità della loro essenza, della loro sostanza. Le cose non ambiscono a essere altre, o come altre, ognuna di esse è il compimento della sua promessa; la sua grazia non sta nell'essere diversa, né originale, e nemmeno bella, sta nell'essere veridica, come se fosse creata o nata piuttosto che fatta. Per questo stanno quiete: raccolte in sé e, insieme, in atto di offrirsi. Un essere contenuto che si manifesta e che serve senza alterarsi, come un atto d'amore compiuto una volta e per sempre.

Gli esseri umani che Zurbarán ci ha lasciato possiedono figura, volto, allo stesso modo in cui nelle Scritture si dice: peso, numero, misura. Cuori governati dagli astri.

Anime, anime che si sono interamente incarnate nei corpi cui danno forma. E il corpo, così, è consustanziale con l'anima, e non la occulta né la smentisce. E l'anima, a sua volta, non lo abbandona nemmeno per un istante.

Sono esseri attivi, questi uomini: religiosi dell'Ordine della Mercede in abito bianco intenti a redimere prigionieri, francescani grigi come la cenere che ricopre un fuoco perenne. Le donne, in maggioranza sante, hanno in mano qualcosa che offrono o che vanno a deporre da qualche parte. Potrebbero avere appena rallegrato la casa di un malato, consolato il triste, assistito l'invalido, col tratto della gran dama che prepara la casa per la visita del re. Però, no, Santa Ines porta l'agnello, simbolo della sua innocenza, la stessa innocenza che valse il martirio a Sant'Agata, stando ai canoni, i suoi seni nel piatto così come le furono strappati. Né c'è in loro traccia alcuna né della tortura né dell'oltraggio che subirono. Il martirio è ormai passato, e di esso non resta che l'offerta.

Non è strano e, a quel che sembra, la cosa meno spagnola che ci sia, questo perire senza sangue, senza strazio, senza espressione tragica?

A differenza dei più grandi pittori spagnoli. Zurbarán non ha dipinto mostri, torture, ombre di morte, re fantasmatici, poveri scemi che, come il bambino di Vallecas, aggiungevano alla propria disgrazia quella di essere banditi dal palazzo. E nemmeno assassini, né autodafé. No, Zurbarán ha dipinto soltanto la quiete in cui ristanno esseri umani e cose quando hanno compiuto o stanno ancora compiendo il processo di essere. È l'unico processo che egli ci mostra, quello che alcuni uomini devono compiere per essere davvero ciò a cui sono stati chiamati. Un processo che implicherà, senza alcun dubbio, movimento, ma un movimento che, diverso dalla traslazione come dall'alterazione, si risolve in essere ed è calma, profonda quiete.

In Zurbarán, tutti i colori, le tinte più scure – credo di ricordare che non si servì mai del nero, quel nero unico di Velázquez –, dai bruni grigi fino ai gialli, vanno a finire nel bianco. Questo, sì, alcuni lo hanno visto. Il bianco, l'inimitabile bianco di Zurbarán in cui tutti i colori affluiscono, come i fiumi nel mare. L'immensità del bianco, l'infinitezza di un bianco che si fa, così, bianchezza. Quella bianchezza che nelle lezioni di filosofia ci avevano detto essere invisibile. Essa è qui, nei bianchi di Zurbarán, e chissà non sia visibile non per aver raggiunto davvero l'assoluto della bianchezza, ma perché la annuncia. Tutti gli esseri e le cose sono nella compiuta

promessa del loro essere, perché la bianchezza appare in atto di avvolgerli tutti nel mistero dell'annunciazione che li raccoglie e li trascende.

Portorico, 1965

Il sacro in Federico García Lorca

Federico García Lorca non è un mito, né ha potuto esserlo, perché ha un carattere sostanzialmente sacro e il sacro non si può mitizzare né, quindi, smitizzare: è una categoria che basta a se stessa, e che compare in tutto ciò che Federico ha toccato. Dove compare di meno, senza voler affermare con questo che cessi di trasparire, è forse nella sua poesia drammatica di grande stile. E se compare in tutto ciò che Federico tocca, è perché egli era un essere toccato dal sacro, non dico dal divino, come pure a volte è accaduto.

Forse quello che Federico ha pagato e sta ancora pagando per tutti noi – spagnoli di una certa classe, di un certo tipo – è l'orrore che lo spagnolo o la stessa Spagna provano per il sacro, e l'irrinunciabile e reiterata tendenza a banalizzarlo, a trasformarlo in qualcosa di quotidiano, in qualcosa con cui si può giocare; mentre con il sacro non si può giocare. Sacre erano Pastora Imperio, la Bambina dei Pettini; sacro dovette essere Juan Breva, il malaghegno inventore della nuova malaghegna; qualche chitarrista; non so se, a tratti, Andrés Segovia.

Che mi si perdoni, se sbaglio: quest'impronta del sacro io l'ho vista, e continuo e continuerò a vederla, soltanto in Federico García Lorca, che ha portato per tutta la vita, perfino nelle fotografie più occasionali, lo stigma, la forza, del sacrificato, del nato già sacrificato, vorrei dire, dal ventre di sua madre. Vittima di sacrificio, egli è intangibile, e tutto quello che ha fatto, tutto quello che ha toccato, era per mandato. Non c'è dubbio che, se avesse potuto, si sarebbe dato a una fuga precipitosa. Quale vittima sacrificale, quando sale con la sua ghirlanda di fiori la scala della piramide dove il cuore le verrà strappato per essere offerto al Quetzalcoatl degli Aztechi, quale nato per il sacrificio, non trema, non passa la vita tremando,

non si nasconde, non si travestirebbe, non vorrebbe essere un'altra cosa? Basta essere stato adolescente per un momento per sentirlo, perché ogni adolescente si sa sacrificato e non sa come sottrarsi a questo sacrificio; e la donna allo stesso modo dell'uomo.

Ci sono donne che sono nate (Dio sa come verranno giudicate, non voglio nemmeno pensarlo) per essere sacrificate, e lo hanno appurato, lo sono state, a volte in maniera paradossale, altre volte con chiarezza, come Mariana Pineda, la grande eroina portata alla luce da Federico. Che era già marcato e segnato per il solo fatto di aver scritto *Mariana Pineda*, con quel suo finale: «Amore, amore, amore ed eterne solitudini». Chi è sacrificato, rapito dagli dèi, infatti, deve vuotare il calice della solitudine. E quanto ti dovevi sentire solo, Federico, quando andavi fuggendo dalla morte che ti aspettava.

I disegni sono la sostanza stessa della sua poesia. In essi si produce l'identità tra ciò che viene visto e lui: la visione e l'unità. Sono istantanee, nel senso che sono identici a se stessi, che in essi si compie la perfezione metafisica proposta da Spinoza tra ciò che è visto e colui che vede. Forse però non è Spinoza, ma Plotino, a dire che l'amore è l'occhio con cui chi ama vede l'oggetto amato e, nel vedere l'oggetto amato, vede se stesso. Ebbene, io credo che Federico, che non aveva motivo di conoscere Plotino, che sicuramente non lo conosceva, abbia disegnato così; che nei suoi disegni, non in tutti, si produce quell'identità tra ciò che è visto, ciò che è guardato, e l'amore. E in questo senso a Federico lo si vede, ed egli vede sostanzialmente se stesso, altrettanto o più nei disegni che in certi aspetti della sua poesia lirica.

Per me, *Poeta a New York* e l'intero *Romancero*, qualsiasi cosa dicano, lo fanno con la loro «briciolina» di ironia, perché anche l'ironia è un segno che accompagna il sacro. Senza ironia, non ci sono se non impostori o, nel senso cattivo della parola, professori; non c'è alcun sacrificio e, se di donna si tratta, nessuna signorina che fosse semplicemente tale sarebbe una Mariana Pineda. La capacità di Federico di ironizzare, soprattutto quando si tratta di se stesso, è l'ironia che suggella ogni vero sacrificio. Lui vorrebbe fuggirlo, e vorrebbe farlo

senza prenderlo a scherzo, perché questo non si può, ma come se dicesse, guardandosi nello specchio: «Guarda, Federico, come sei bello nel tuo sacrificio, che bambino sacrificato».

Sull'intreccio cosmico presente in alcuni dei suoi disegni. Non è un uomo, e non è una donna, sebbene lo sia; è qualcosa che avviene nel cosmo. La *Dama spagnola* non è pittoresca, questa dama spagnola è nel cosmo; sta fra il cielo e la terra, perché sta tra la vita e la morte; perché Federico è stato sempre toccato dalla morte. La fuggiva consegnandosi a lei, che fu quello che gli accadde. Per lui non c'era salvezza, non c'era rimedio. Per quante donne dipingesse, ad attenderlo c'era la sua, la sua dama, la morte. *San Cristoforo* è colui che attraversa il fiume col Bambino Gesù sulle spalle: così avrebbe voluto andare lui, questo avrebbe chiesto al suo sogno, forse al suo sogno non realizzato, perché il fiume lui lo ha attraversato da solo, perché era lui stesso san Cristoforone, era il bambino ed era il fiume.

E *Morto d'amore*. Non è pazzo d'amore; è l'amore così com'è, che cambia molto poco, che si manifesta così universalmente, nei luoghi più diversi: ostinato nel creare e tutto preso da questo, dal creare stirpi come dal creare, direi, una creatura finale che riassuma tutto, una creatura finale che sia l'uomo, la donna o l'androgino; una creatura di sogno, che forse è il sogno del creatore, che forse non è ancora sorto e del quale tutti coloro che patiscono disgusti e turbamenti sono forse la caricatura o l'approssimazione; o che avanzino nella sfilata – quella sfilata tragica che sa un po' di inquisizione – dei grandi amatori e dei grandi amori, benché molto piccolini, benché non li si veda mentre si incamminano spinti dall'amore; ci sono santi, anche, e sante, Maddalene o prostitute; può esserci, ma senza saperlo, qualche assassino, qualche criminale: processione interminabile, moltitudine di coloro che hanno amato, di coloro che sono capaci di amare, di coloro che sono toccati, incalzati, dall'amore. Ed è in una processione così fatta, che incede l'opera di Federico García Lorca.

Madrid, 1987

Amore e morte nei disegni di Picasso

Arte rara, quella del disegno. Appare come un regalo offertoci da un grande artista quando ormai non ci aspettavamo più nulla da lui, perché sembrava che avesse già dato tutto; come qualcosa su cui non si contava e che arriva «in aggiunta» all'insieme di un'opera grandiosa. E questo perché il disegno appartiene al genere più raro di «cose»: a quelle che quasi non hanno presenza, che se sono suono rasentano il silenzio, se sono parola rasentano il mutismo. La sua presenza è talmente pura da confinare con l'assenza; il suo essere, di un genere che rasenta il non-essere.

Questo genere di cose compie la più generosa delle funzioni: stare al di là e al di qua, dentro e fuori, di ciò che è propriamente cosa. In tal modo, esse rendono possibile che ciò che è carne, corpo, appaia. Così lo spazio, assenza pura che permette che tutte le presenze siano. Così la luce. La luce, però, è già la forma in cui l'assenza si traduce in una presenza che, lungi dal porsi sullo stesso piano delle altre, le mostra, le fa nascere. La luce può illuminare tutto perché è il primo manifestarsi dell'intelligenza, che è a sua volta il primo manifestarsi di quell'essere tanto prossimo al non-essere che non è né questo né quello: il nulla creatore.

È all'interno del nulla creatore, nel suo puro spazio, che questi disegni di Picasso ci appaiono, risvegliando nell'animo quello stupore, quell'allegria, che nasce soltanto davanti a ciò che è creazione. Perché nulla è più creazione di ciò che appare come uscendo dal nulla. Resistere al nulla, in quel doppio sforzo che è uscirne per restarvi attaccati trascinandolo con sé, è l'essenza irriducibile della creazione. Chissà che il nulla, quel cieco e puro spazio, non sia la resistenza ultima, il seno materno che non vuole lasciar uscire gli esseri, le cose, l'essere. E che viene manifestandosi in presenze che sono assenze:

spazio, luce, piani primari in cui il nulla cede rinunciando alla sua qualità più propria, infiniti che celano tutti i possibili, tutte le distinzioni degli esseri che ancora devono nascere.

È per questo che il disegno è la più rara delle arti, fatta con quanto al nulla è più vicino, non già la luce bensì il suo contrario, l'ombra, che è la prima cosa che la luce fa generosamente apparire; quell'ombra all'estremo assottigliata che taglia e definisce lo spazio, primo segno della vita e della morte, indivise. Il colore e il peso sono della vita, appartengono al mistero dell'incarnazione; la linea invece è vita e morte senza distinzione, l'aldilà di ogni corpo, ciò di cui esso era in attesa e che resterà per sempre dopo la sua partenza, il suo insostituibile vuoto nello spazio indistinto: ciò che è impossibile cancellare.

E così è ogniqualvolta un disegno fatto dalla mano dell'uomo è riuscito a raggiungere quel luogo unico della pura creazione che ci appare come incancellabile, tracciato dalla luce stessa nel suo congiungersi con l'ombra, come senza autore. Questo, tuttavia, non accade solo col disegno; paradossalmente, infatti, quando qualcuno raggiunge la vera creazione, la sua opera porta il segno di non essere stata fatta da nessuno e la personalità del suo autore quasi scompare. Al suo livello più alto, la personalità creatrice rasenta anch'essa il non-essere, come tutto ciò che ha consumato il sofferto cammino dell'essere... e allora si è un santo, un eroe o un «classico». Ecco il brivido da cui siamo scossi davanti a questi disegni di Picasso, un contemporaneo, abituati come siamo a guardare al classico come a qualcuno irrimediabilmente disprezzato. Dal tumulto della vita, dall'attualità, Picasso passa già a essere, per noi contemporanei, uno dei classici della nostra epoca, un vivente ormai in salvo dalla vita.

Davanti a questi disegni avvertiamo il mistero del disegno, della linea che, oltre a essere la luce che va facendo apparire l'ombra, è tratto nello spazio del nulla. Tratto; cifra. Tratto lasciato dalla vita nel suo trascorrere; cifra di strane nozze tra la vita e la morte.

Vita e morte. Il disegno viene definendosi attraversando e unendo i contrari. Manifestando l'inizio e la fine della presenza materiale delle cose. È l'invisibile che mostra il visibile e lo fa apparire ed è la luce che si nasconde perché si manifesti

l'ombra; è la linea mediatrice tra il puro peso oscuro, questo vibrante segreto della vita, e la luce di cui ogni corpo è la scintilla. È la matematica dei più intricati labirinti, lo scorrere del sangue tra la luce e l'ombra. Il disegno, tratto indelebile, ha avuto bisogno anche del sangue; senza di esso, niente riesce a farsi indelebile.

Mediatore tra contrari, il disegno è, come tutto ciò che definisce, indefinibile; come l'intelligenza, inafferrabile. La linea è l'intelligenza pura nei corpi, nelle cose, e, come sua figlia diretta, realizza l'impresa di rendere visibile l'invisibile. È il disegno, così, partecipa del *Noli me tangere* dell'intelligenza. È intangibile, regalo soltanto della visione. La scultura e anche la pittura sono trascrizioni dei corpi. In esse, esiste il peso dei corpi, le relazioni della materia, la sua maniera di esistere. E quella chiamata che proviene da ogni corpo vivente, l'invito a essere toccato.

Il disegno ci presenta un genere impalpabile di presenza, il vuoto di un corpo vivente. L'immagine tende a imprimersi nello spazio vuoto, l'unica maniera di farsi eterni che i corpi possiedono, fissandosi per mezzo della propria assenza, mentre il fantasma che la pittura ci presenta è ancora sottomesso al tempo, che minaccia di consumarlo. Ciò che guarda dal proprio vuoto, invece, ormai non smetterà più di guardare. Il disegno è la solitudine dell'immagine ormai svuotata di carne, di corpo e perfino di tempo; è la libertà suprema dell'immagine ormai al riparo da ogni contingenza. L'intimo piacere – raro e unico – che proviamo davanti a un disegno di Leonardo o di Picasso, sta nel fatto che essi mostrano oggettivamente qualcosa di identico a ciò che accade nella nostra interiorità, alle immagini in cui la passione si risolve una volta consumata: il contrario, diremmo, dell'ossessione. I migliori ritratti dipinti – esempio: Velázquez – hanno sempre qualcosa o molto dell'apparizione: fantasmi che reiterano in ogni istante la loro presenza, che devono lottare col tempo che li consumerebbe; di qui, la magia che persiste nella pittura. Fantasmi che sconfiggono la morte, che lottano ogni istante con lei; agonizzanti, come in Tiziano, come ne El Greco. Un ritratto disegnato è una cosa ben diversa: l'anima ha speso e consumato tutto quello che del fantasma il tempo poteva divorare, è l'immagine che la vita è riuscita a imprimere nella morte.

E chissà che da questo intimo commercio con la morte non discenda la stretta parentela riscontrabile tra il disegno e certi momenti della scultura; la stretta parentela tra il disegno e la scultura egiziana e greca arcaica; il fatto che il disegno, quanto più si avvicina alla sua perfezione, tanto più si allontana dalla pittura. Libera dal colore, la linea crea nella libertà della morte e ci dà lo spazio cavo, il vuoto dei corpi e le cifre della loro consumata passione. Niente di più vicino all'emozione prodotta in noi dal disegno della ieraticità della scultura egiziana e di quel miracolo che è la scultura greca arcaica: l'una e l'altra impongono intorno a sé uno spazio vuoto equivalente al bianco della carta, uno spazio che le isola e che impone il *Noli me tangere* dell'intelligenza, della morte e del non-essere, così indicando l'avvenuta liberazione dalle passioni di cui ogni corpo, qui transustanziato insieme in luce e in numero, è portatore.

Giacché vivere è consumare le passioni fino a condurle alla libertà della loro morte. Le passioni che corrono verso la loro morte in cerca di quella pace suprema che resta fissata in qualcosa come una cifra... E così, i grandi artisti plastici che hanno fissato passioni sono stati prima di tutto geniali disegnatori: Vinci, Michelangelo, Goya, Picasso, pittori di passioni che, anche se con significati diversi, sono arrivati a fare del disegno il loro strumento essenziale.

E la passione centrale della vita è l'amore, il grande fiume che tutte le raccoglie per condurle fino alla morte a cui aspirano. Solo l'amore è capace di addentrarsi nella morte, le altre passioni o sono cieche, o vedono di traverso; o si trattengono, calamitate, o si precipitano. Solo l'amore arriva a possedere una visione; solo l'amore è capace di prendere le distanze da tutto; solo lui può combattere, vincendole, con la speranza e la disperazione. L'amore anticipa la morte e fa morire di mille morti la vita di chi lo vive, facendole così conquistare, con la sua obbedienza, la libertà.

Amore e morte, amore nell'atto di attraversare insieme la vita e la morte nel raggiungimento della sua libertà, sono stati colti in una forma forse inedita in questi disegni di Picasso, e il fatto che questo accada solleva un problema nell'animo di chi li guarda perché l'arte di Picasso è il documento più fedele della nostra epoca e, come accade con questa, la si accusa di essere

priva di anima. Ed ecco che qui egli ci offre, captato in modo unico, quest'evento centrale della vita dell'anima, di ogni anima: l'amore che corre verso la morte.

E anche qui, a proposito di questo che è il più classico dei temi, Picasso ci fa intravedere qualcosa di opposto a ciò che eravamo abituati a pensare: che l'amore sia molteplice e la morte una. Egli ci suggerisce, piuttosto, che l'amore è uno e la morte molteplice. Perché la sua morte non è il termine della vita ma quel paese, quel deserto, quell'elemento, di cui già possedevamo un certo simbolo nel bianco ineguagliabile di un pittore anche lui spagnolo: Zurbarán. La morte che può avere mille volti, che può modularsi infinitamente perché non è limite ma elemento della creazione.

Amore che corre verso la morte senza lasciare sapore di cenere perché, essendosi consumato in fuoco, lascia una traccia indelebile in quel bianco del foglio che nei disegnatori geniali acquista il valore che ha assorbito tutto; il paese, letto in cui nasce e annega tutta la vita. Bianco, morte che nel riassorbire in sé il vivente lascia un segno tracciato dalla passione, a cui ha permesso, oltre che di imprimersi su di lei, di modularla e di trasmetterle calore: quanto c'è di più contrario alla morte. È questa la morte fissata da Picasso nel naso di una bestia, nella scultura del cranio di un toro, e che si estende come orizzonte infinito nella serie di idilli tra l'uomo addormentato e la donna in veglia... ed è anche la morte che scivola all'interno di un manichino.

Anche se la morte è, senza dubbio, e senza che in essa vi sia arte, ciò che conferisce a ogni arte il suo rango più alto, diversi sono i modi del suo collaborare a un'opera. Il più delle volte, essa si nasconde, e addirittura si burla perché è riuscita, senza essere notata, a entrare lì, in quanto vi è di più vitale, nei baccanali della vita, nelle orge e ancor più nei momenti solenni, dove è presente come spettatrice indifferente: coscienza ultima di qualsiasi pompa e innalzamento. E anche come scheletro, è presente, forma matematica che sostiene e raccorda. Ed è stata anche ritratta. Ha permesso a Vinci di prendere la sua impronta, da cui inciderà la sua maschera. Perché la pittura ha sempre qualcosa del panno della Veronica che resta con l'effigie di colui che ama nel momento in cui soffre la sua maggiore tortura, prima che muoia o nell'atto di

morire; del corpo che ha ancora in sé lo spirito in procinto di arrendersi. Cosa, questa, in cui la ritrattistica precorre la stampa. Il volto del Cristo della *Cena* di Vinci e ancor più l'abbozzo conservato a Torino, sono panni in cui, per diretta emanazione dell'oggetto, la traccia della sua passione è rimasta fissata in modo indelebile nell'istante in cui si sta consumando. In quel terribile istante del *consummatum est* dell'amore che, sapendosi gettato nella morte e nell'estinguersi della speranza, ha paura e, invece di annullarsi, si lancia in una specie di suicidio da cui il nulla è sconfitto. Quell'istante in cui la comunione è possibile, perché solo nella vita la comunione non si può avere. L'amore vi riesce nel suo supremo consegnarsi, riversandosi sulla morte, colmando il suo vuoto. Istante eccelso dell'amore e, insieme, dell'arte, della pittura, che Vinci ha raggiunto in quella scena in cui l'amore divino, sconfiggendo la morte, rende certa la comunione.

Umana, interamente umana, l'arte di Picasso, nel suo rifiutare il divino e nel suo addentrarsi nella morte collaborando con essa in una forma ben diversa da quella di Vinci. Qui la morte non è la resa dello spirito, ma il risolversi di una tragedia. È la passione persecutrice – segreto ultimo della sua arte, il *Daimon* che la sprona – che, alla fine, si dà per vinta: estenuarsi della passione in tenerezza. Veglia che si dissolve in sogno; idillio tra la coscienza e la fonte segreta della vita. Quietude del fauno che, placatasi la sua furia – erotica mania persecutoria – finalmente si addormenta, in una specie di meditazione in bianco, vegliato dalla donna, la preda che ha catturato, divenuta ormai amica, trasformata nella sua propria anima. Pace; resa non dello spirito, ma della furia che perseguita l'anima. Il *consummatum est* del fauno, di quanto vi è nell'amore di *eros* demoniaco. La serie degli idilli aggiunge qualcosa di prezioso alla storia delle lotte tra amore e morte: il placarsi del demone dell'amore, la pacificazione della furia erotica che ha trovato l'anima che cercava. L'epilogo del ratto di Proserpina che ha salvato Plutone dai suoi inferi. La dolcezza della donna che non tornerà a essere violata.

È stato questo delirio d'amore, questa furia demoniaca, a obbligare l'arte di Picasso a percorrere infaticabilmente il suo lungo, molteplice cammino. Spronato dal demone della vita, dalla divinità oscura che non si accontenta di divorare ed essere

divorata ma vuole vedere e darsi a vedere, entrare anche per gli occhi. *Eros* che è furia di vedere, di possedere con lo sguardo, e per questo crea forme e le distrugge. L'*eros* distruttore per avidità; la furia che divora l'oggetto a cui dà la caccia.

È il marchio ispanico, il suggello profondamente spagnolo della pittura di Picasso: l'autofagia, male sacro della Spagna. Perché di ciò che è spagnolo resterà solo quanto si è salvato dall'autofagia, dall'ineguagliabile capacità di distruzione che lo spagnolo porta con sé e a causa della quale la Spagna sarà al di qua e al di là della storia, raramente in essa. L'autofagia, che tutto riduce in polvere. La polvere, un elemento incorporato, al pari della morte, a ciò che la Spagna crea. Perché forse la genialità propria dell'arte spagnola è di trasformare in elemento tutto ciò che tocca.

E l'autofagia affonda le sue radici nello stesso amore; amore che divora se stesso, che si distrugge dinanzi al suo oggetto e che distrugge il suo oggetto fino a ridurlo in polvere. Picasso ha ridotto, per quanto è possibile, la pittura in polvere. È stato Quevedo a dire, nel parossismo della passione: «Sarò polvere, ma polvere innamorata», e questo epitaffio potrebbe andare ugualmente bene proprio per Picasso, dato che tutta la sua arte è il risultato ultimo della furia erotica che si immerge nel proprio oggetto per esplorarne le viscere. Le viscere della pittura, che Picasso ha portato allo scoperto.

Nei suoi disegni, tuttavia, l'autofagia è stata ammansita e la tragedia dell'erotismo è stata risolta, com'è simboleggiato dalla serie degli idilli tra il fauno addormentato e la donna in veglia: *consummatus est* del fauno che si è finalmente conquistato la sua anima.

E l'anima è calma, di una calma espressa qui dalla continuità della linea, dal suo quieto movimento. Se ciò che la pittura picassiana ha di più rappresentativo è l'istantaneità dei suoi quadri, quella specie di scarica elettrica che essi producono in chi li guarda, qui la linea ha raggiunto la quiete nel movimento. Il tratto – fuoco, sangue – della passione è rimasto fissato nella linea; la polvere, innamorandosi, ha composto un'anima; specchio che offre l'immagine in esso contenuta. Anima è la luce che riesce a disegnare ciò che porta dentro di sé, a rendere visibili le proprie viscere. Le viscere che hanno creato il proprio mezzo di espressione. Anima è insieme

l'immagine e il mezzo che la manifesta. E, se si esclude quell'enigma di chiarezza che è la scultura arcaica greca, il disegno sembra essere l'arte che meglio realizza tale congiunzione.

Di qui il fatto che il disegno sia, nella sua massima espressione, quasi equivalente alla musica. La frase «La musica è l'aritmetica inconscia dei numeri dell'anima», che sembra essere la più chiara definizione di un'arte tanto inafferrabile, potrebbe definire altrettanto bene l'arte del disegno, di questi disegni. Aritmetica, algebra, dei numeri dell'anima; cifra, geroglifico dell'anima che si lascia afferrare nel suo movimento. Colomba colta nel suo volo.

Quieta, la linea raggiunge quella continuità di cui si sente la mancanza nella passione vissuta. La suprema tortura di chi vive una passione, un amore, è di non riuscire a vederlo consistere di momenti formanti una linea continua, ma solo di istanti unici suppostamente eterni di cui all'improvviso si scopre che svaniscono. L'amore vissuto fa passare dall'estasi all'inerzia. La completa rivelazione dell'anima è, sarebbe, la continuità dell'estasi.

L'unica forma possibile di continuità dell'estasi, però, è la tenerezza. L'amore disgiunto dalla passione, liberato dalla sua tirannia. La fedeltà del sogno; dolcezza profonda, segreta, che non richiede definizione. Sogno della vita non destato da alcun soprassalto.

È l'antica tenerezza, più vecchia dell'amore; la fedeltà delle viscere placate che la nostra concezione moderna dell'amore-passione ha dimenticato. Picasso, con la sua memoria ancestrale, lo ha posto dinanzi ai nostri occhi, ha dissepolto un antichissimo dio o un'antichissima dea; una divinità dell'amore non cristallizzato in una definizione perché non ha dovuto render conto di nulla, né giustificarsi; puro, libero. E così, più che amore, lo si può chiamare tenerezza. La tenerezza, fedele per natura, che non combatte; la pace delle viscere. La colomba che si dissanguava nel suo volo ha trovato la libertà.

L'Avana, 1952

Picasso a Roma

È naturale che l'opera di Picasso giunga a Roma quando l'arco della vita di questo pittore sta volgendo al termine. In Spagna, non è ancora arrivata, per circostanze storiche, mentre a Roma non poteva né essere arrivata prima, né ritardare oltre il suo arrivo.

Prova difficile, per una pittura contemporanea – e Picasso è il più contemporaneo dei pittori – quella di arrivare a Roma, sede dell'universalità classica, e prova non meno difficile per gli abitanti della Città Eterna quella di vedere e di comprendere il più audace dei tentativi compiuti dall'arte attuale. Ignoro quale sia stata la reazione del pubblico, e anche della stampa, il giorno dell'inaugurazione della Mostra nel Museo di Valle Giulia, perché mi è stato possibile vederla solo nel giorno – domenica cinque luglio – della sua chiusura.

Chissà che il fatto che fosse domenica non abbia determinato in qualche misura il carattere del pubblico, dato che, come esiste una pittura della domenica, così esiste anche un pubblico della domenica. Ed era questo a costituire la maggior parte della folla che riempiva le sale dell'Esposizione. Il resto era formato da piccoli gruppi di «avanguardia» e da una notevole quantità di ecclesiastici. Di queste due metà della minoranza più attenta, direi che gli ecclesiastici erano quelli che guardavano con un'attenzione più profonda: sui loro visi tesi si distingueva la volontà di capire, di arrivare al fondo del problema, mentre i giovani avanguardisti parlavano in modo precipitoso e appassionato, come se stessero sostenendo un esame in una materia difficile e scelta la cui commissione fosse composta da loro stessi: contenti di conoscerla tanto bene e un po' preoccupati, forse, nel fondo della loro anima, per l'incertezza su quello che avrebbero fatto una volta arrivato il loro turno. È una cosa terribile, quando la gioventù di

«avanguardia» si imbatte in un uomo maturo, un vecchio, ormai, che continua a essere all'avanguardia... Gli altri, i più, il pubblico della domenica, o che aveva l'aria di essere tale, guardava immancabilmente con lo stesso sorriso: un identico sorriso nella signora matura, nel giovane avvocato o ingegnere, nell'impiegata, nell'intellettuale informato che è già alla sua seconda visita. Un identico sorriso: non c'è di che insospettirsi?

Sorriso di sfida, di condiscendenza, come se si fossero trovati davanti agli scarabocchi di un bambino prodigioso e folle. Tanto che sarebbe stato quasi il caso di dir loro... cortesemente: «ebbene sì, l'artista, l'artista che davvero crea, è sempre questo, un bambino prodigioso e folle». Folle, ossia saggio, dato che riflette con impassibilità e passione tutte le vostre follie, i vostri incubi segreti, che non confessate a nessuno, i vostri terrori notturni, di quella notte dell'anima che, assorbiti come siete dalla vita di tutti i giorni, non riuscite a percepire; di quelle tenebre che la coscienza cosiddetta normale respinge, senza azzardarsi a squarciarle nemmeno per un istante. Picasso, come ogni creatore, è interprete prima di tutto delle tenebre, del lato oscuro della vita. Perché artista è soltanto colui che penetra nelle tenebre per strappare loro qualcosa di ciò che nascondono, delle loro forme appena abbozzate e a volte mostruose. È una delle funzioni dell'arte, quella di redimere mostri.

La pittura spagnola, alla cui tradizione più intima quella di Picasso appartiene, ha realizzato in maniera geniale questa funzione di redimere mostri. E qui a venirci in mente non sono solo i pittori come Goya e Valdés Leal, grandi mostri loro stessi, considerati i classici rappresentanti di tale funzione, ma anche Solana e persino il Zuloaga pseudo-velazquezano. E qualcuno mi faceva osservare la somiglianza tra uno dei disegni picassiani del Quaranta e certi disegni di tori di Ricardo Marín, e tra certi suoi quadri molto giovanili e la pittura di Romero de Torres.

Sì, chi me lo faceva notare aveva ragione. Né in questo c'è alcun demerito del geniale, «mostruoso» Picasso, perché in un grande artista c'è molto dell'artista mediocre redento, così come esistono d'altra parte molti grandi pittori frustrati. Quando Zuloaga morì, qualcuno disse di lui: «Questo grande pittore così cattivo...!». Una cosa del genere, è vero, si verifica

dappertutto, ma in Spagna, trattandosi di pittura, molto di più, perché se la Spagna è un paese in cui la pittura è un «dato» naturale, come un prodotto della terra che non può mai mancare, il fatto che poi questo prodotto spontaneo assurga alla categoria dell'arte autentica è però un'eventualità difficile, dipendente in larga misura tanto dagli stimoli dell'ambiente quanto, negli ultimi tempi, da una totale libertà di sperimentare e perfino di farneticare. Perché della libertà di cui l'arte ha bisogno fa parte la libertà del farneticchio, del delirio; la libertà di esprimerlo, si capisce.

Che ne sarebbe stato di Pablo Ruiz Picasso, se nel Millenovecento, di ritorno dal suo primo soggiorno a Parigi, quando era ancora *le jeune peintre espagnol*, si fosse stabilito definitivamente in Spagna? Sarebbe rimasto un cattivo pittore di genio? Non ci è dato saperlo. La sua impresa è consistita nel continuare a essere «il giovane pittore spagnolo» attraverso tutte le scoperte e le avventure dell'arte, o meglio della coscienza, moderna; dell'arte in funzione di coscienza, che coglie l'evento in gestazione, la storia sotterranea che di qui a un momento si renderà visibile. Il restare a Parigi non sarà stato, per colui che si è ostinato a non tradirlo mai, il modo per continuare a essere fedele al proprio destino di giovane pittore spagnolo, dello spagnolo che scopre, e conquista, e addirittura si diverte a fare capriole nella zona più seria del suo drammatico agire?

Queste e altre considerazioni venivano riempiendo la nostra mente mentre percorrevamo le sale stipate di quadri, disegni, sculture in bronzo, ceramiche. E osservavamo che il sorriso, il sorriso sospetto, andava sparendo dai volti condiscendenti, sicuri di se stessi, per far posto a un'espressione più concentrata e addirittura assorta. Entrando nella sala centrale, poi, dove imponenti e maestose si offrivano alla vista le due recenti pitture murali della *Guerra* e della *Pace*, si respirava una certa aria di santuario.

Perché è una delle prove a cui si sottopone la pittura, il riempire uno spazio tanto ampio, il vincere cioè la resistenza opposta alla vita umana dallo spazio. Pittura, scultura e architettura lottano con lo spazio – giocano nello spazio – come musica e pensiero lottano con il tempo.

La prova è superata. Il murale *La guerra* è degno di parlare,

dalle sale di un museo classico, della guerra ininterrotta che a noi figli del XX secolo ci è toccato vivere; specchio fedele di quello che abbiamo sopportato; fedele anche alla sua epoca per il suo aspetto un po' cinematografico – in uno dei suoi versanti, infatti, la pittura di Picasso rasenta il cinema, per ragioni di cui si dirà in un'altra occasione. Dal centro della parte inferiore del quadro due mani verdi, verdastre, si alzano come emergendo da un mare di sangue che ha appena smesso di versarsi, di un colore rosso fresco quasi nauseante per quanto è vivo. Un libro aperto sotto la zampa di una bestia apocalittica. La vita distrutta da una morte putrefatta che solo gli uomini possono produrre. Quanto è lontana la morte seria e serena, dono della natura e della grazia! Sale dal cuore un grido: morire così, però, morire così, no!

La paz, necessariamente meno veridica, come una fantasia infantile e, perché non dirlo?, composta un po' sotto dettatura, adatta per essere attaccata alle pareti di una scuola di propaganda: una pace con un certo sapere di inganno.

E a partire da questa «cappella centrale» le sale continuavano a susseguirsi: ceramiche con reminiscenze del Mediterraneo più antico, paesaggi recenti – *rara avis* – di quella costa mediterranea a cui il pittore malagueño sembra essersi affezionato per ben morire, per morire tra i suoi vecchi dèi e satiri e baccanti. Non avendo più bisogno di Parigi, ormai, egli vuole cogliere la luce, il colore, che simbolizza la vita. Della stessa epoca dei suoi quadri dai colori allegri e brillanti ne appaiono altri, grigi, in cui il teschio e la bara si disegnano quasi come una promessa. La vita e la morte. E, a fianco della colomba, il gufo pieno di mistero.

Si era fatto silenzio. Tutti, alla fine, avevano capito, o almeno sentito, che l'arte di Picasso, «il giovane pittore spagnolo», è pienamente universale. Che essa ha toccato, attraversando la nostra epoca, i grandi temi essenziali, la verità dell'arte: la guerra e la pace; la vita e la morte. Picasso ha superato la prova di Roma.

All'uscita, la luce rosa del crepuscolo romano faceva risaltare, avvolgendola, la corona di pini della collina del Pincio; la corona sobria e gloriosa che la Roma eterna offre a quanti, alla fine, sono arrivati per qualunque via alla verità.

Perché tutte le strade portano a Roma.

Roma, 1960

L'interminabile dipingere di Joan Miró

È uno strano mare, quello della memoria umana – è soltanto umana, però, nell'uomo, la memoria? –, l'insondabile memoria da cui emergono figure mai viste, nitidi paesaggi, isole, costellazioni in un ordine nascente e matematico; pensieri che si pensano da se stessi sul filo di albe che ritornano. E poi, in un identico spazio di tempo, opere d'arte che in un giorno, o in molti che ne formavano uno solo, si sono posate davanti a noi lasciandosi semplicemente vedere, al pari di dèi vicinissimi e insieme remoti. Sono compimento della promessa dell'arte, queste opere che interminabilmente ci accompagnano come mi hanno accompagnato due quadri di Joan Miró che si sono offerti alla mia vista in due epoche molto diverse della mia vita.

I

È stato a Madrid, negli anni immediatamente precedenti la guerra, che mi fu dato di vedere, al naturale e naturalmente, in casa della contessa di Yebes, un quadro indimenticabile di Miró. Era l'unico quadro che Carmen teneva nel suo salotto, dove c'erano grandi librerie, un bel piano a coda, i mobili necessari e spazio accogliente e aria e luce. Tutto lì respirava, e già entrando vi si respirava come a un buon risveglio.

Il quadro non rappresentava, era, stava lì e non se ne andava, ma viveva lì per sempre. Era, stava, viveva in un suo tempo proprio. Da esso emanava un chiaro mistero che non veniva notato se non lentamente e profondamente, fino a condurre chi lo guardava verso quel centro del pensiero e del senso dove esso si era acceso delicatamente, come una lampada. Era penetrato per lo sguardo in quel cerchio azzurro, di un azzurro

puro, intenso, luce rappresa nel cuore del silenzio senza essere prodotta da alcuna combustione, come una parola prima di essere detta, in stato di semplice intelligibilità. Presenza senza figura. Forma, dunque, pensiero invisibile che si offre alla visione e al tempo; a un tempo che fluisce in libertà, senza sottomettersi al passato né alla fascinazione del futuro. La luce fluiva in quella forma, libera e pura. Una forma della luce nell'atto di darsi senza perdersi nella memoria che essa stessa va creando.

Una forma, questo cerchio azzurro di Miró, che quietamente transita, come se tornasse da un lungo viaggio attraverso dimensioni temporali, e spazi, anche, che offrono testimonianza vivente. Frammenti, queste opere, di un ordine totale che circola sostenendo il tempo stesso.

Questo solo quadro veniva a presentarcisi, così, come una mappa, una carta di viaggio degli esseri nella luce, come accade a tutte quelle opere d'arte nelle quali palpita la memoria indelebile. Esse sono astri, dèi della memoria.

II

Come una costellazione, pur essendo cosa tanto della Terra, appare nella mia memoria *La masía* di Miró; come una costellazione in cui si realizza l'anelito dell'opaco, denso pianeta di venire fecondato dagli astri; dall'ordine del cielo, soprattutto, dandosi in offerta alla maniera modesta, quotidiana, che gli corrisponde; senza coprire l'orizzonte, senza pretendere di scalare alcuna sommità; accettando con gioia, l'opaco pianeta, di essere la Terra degli uomini; ma come se in questo modo si rivelasse, anziché in rivolta contro gli astri, in connessione con loro. Era una festa di nozze, con i suoi balli e la sua musica.

Io non sapevo – o forse ho dimenticato di saperlo nel vederlo – che avrei visto questo quadro nell'unica visita che feci alla fattoria di Hemingway, a Santa Maria del Rosario, vicino all'Avana, invitata dal pittore inglese Cyril Osborne Hill, insieme a sua moglie, a mia sorella e non ricordo se anche altri. Col beneplacito dello scrittore assente – che non conobbe mai –

questo pittore e amico aveva a disposizione quel podere, in perfetta solitudine, per dipingere – io direi trascrivere – in alcuni quadri quella matematica musicale che egli aveva scoperto nella campagna di Cuba e che lì si rivelava con nitidezza: i filari di palme reali come una fuga di Bach, diceva, e le divinità nascoste nella luce, nell'aria, che erano in consonanza, diceva ai pochissimi coi quali di questi «misteri» parlava, col suono delicato del flauto nel silenzio di notti in cui le stelle e le costellazioni si manifestavano come in nessun altro cielo. E come un «mistero» mi si presentò *La masía* di Miró, come accogliendoci ospitalmente e semplicemente facendosi avanti dalla penombra della parete a cui era appoggiato, in una delle camere che venivano dispiegandosi in ordine e in silenzio al nostro passaggio. E nell'ampio letto sotto il quadro, un gatto degli stessi colori del quadro dormiva – ma davvero dormiva? – inalterabilmente, custode forse di quella calma, della calma che unicamente nei luoghi in cui si è in pace col cielo e con la terra, con gli esseri e le cose tutte, con la vita, si trova.

(Era, quel gatto, sicuramente il prediletto fra le miriadi di gatti che come da nessun'altra parte girovagavano, simboli di una vita felice, nella fattoria. Trecento, ci fu detto, erano questi gatti unici.)

Lì il tempo si riposava felice e circolava, unendosi alla luce, in uno spazioso presente. La memoria salvifica offriva una sorta di invincibile felicità che, mi immagino, non cesserà mai di sprigionarsi dall'interminabile dipingere di Joan Miró.

Ginevra, 1979

Il mistero della pittura spagnola in Luís Fernández

Quando, dopo che da tempo non vi soffermavamo lo sguardo, ci troviamo di nuovo di fronte alla pittura spagnola, un'impressione inequivocabile ci avverte che siamo davanti a qualcosa, oltre che di originale, di originario. A qualcosa di irriducibile, al di là di ciò che in arte sembra contare di più, lo stile, e al di là, pertanto, anche di qualsiasi tradizione di scuola o di canone; qualcosa, insomma, che non è possibile spiegare con ciò che sembra fare la differenza tra le diverse scuole: la forma.

Questo qualcosa viene sentito immediatamente come una specie di fedeltà che si potrebbe chiamare ostinazione e che, trattandosi di qualcosa di spagnolo, non sarebbe la prima volta che viene chiamata così. L'ostinazione spagnola è la maschera con cui la fedeltà si è presentata al cospetto del mondo. Fedeltà a che cosa? Ogni fedeltà si manifesta come un confinamento entro certi limiti. Vediamo, dunque, ancora prima di sapere a che cosa questa fedeltà si rivolge, quali sono le sue caratteristiche, le caratteristiche di ogni fedeltà.

Fedeltà è limitazione; un genere speciale di limitazione, che non si confonde né con la povertà di contenuti, né con la mancanza di mezzi. Al contrario, la fedeltà è la forma di una povertà splendida, traboccante di contenuto, che produce quella qualità che nella pittura spagnola si distingue tra tutte: l'intensità. Perché chi si avventura al di là dei propri limiti corre il rischio, così portandosi oltre, di disgregarsi, mentre chi si contiene nei propri confini no, perché lo spazio che avvolge il suo esprimersi esiste a malapena come tale: appare talmente pieno e carico, da produrre una sensazione non di spazio, ma di sostanza. La pittura spagnola è, innanzitutto, sostanziale. Le cose non vi appaiono distribuite, bensì immerse in un'atmosfera

materiale come loro. Perché un altro nome della fedeltà è immersione in se stessi [*ensimismamiento*].

Immersione in se stessi, profonda fantasia della materia, resistenza. Fedeltà è tutto questo, e se si spinge lo sguardo, attraverso tante realizzazioni e tanti tentativi, al di sopra dell'abisso che separa l'attuale momento delle arti plastiche da tutto il periodo anteriore, la resistenza acquista già un carattere metafisico che rasenta la mistica: è affermativa sopravvivenza, sopravvivenza che annuncia che la parola finale non è stata ancora detta e che, a dispetto di tutte le rivelazioni, qualcosa è tuttora avvolto da un segreto sacro, carico di silenzio. Se, tuttavia, a essere silenziosa è tutta la pittura, quella spagnola porta però con sé un silenzio ancora più intenso, confinante con l'assoluto.

È il silenzio della terra, del paesaggio, della Spagna, derivante dal fatto che esso, nel mentre che si manifesta, si occulta. E a noi piace immaginare che sia questa, precisamente, la definizione della plasticità. Un paesaggio, un oggetto, un volto umano sono plastici allorché, nello stesso momento in cui offrono di sé una generosa manifestazione «a viso aperto», custodiscono e tengono in serbo una quantità inesauribile di altre possibili manifestazioni: materia che non è stata interamente assorbita da una forma e che sembra generare, grazie a non si sa quale elemento fecondante, una serie di forme possibili, tutte altrettanto reali, che si insinuano, che si presentano. Per questo la plasticità è silenzio: il silenzio di qualcosa che non si decide a lasciarsi rivelare.

È il silenzio della Spagna, non ancora svelato del tutto da parola alcuna; il silenzio di un'ostinata fedeltà che persiste come un marchio sacro sulle creazioni autentiche di quanti sono chiamati a esprimerla.

Tale è la condizione di questa pittura di Luís Fernández, i cui occhi è da tempo che non si alimentano di quella luce, di quella silenziosa plasticità.

Nella sua pittura, la fedeltà acquista ormai rango di virtù, avendo dovuto superare quello stato di innocenza iniziale di cui si gode quando l'anima e i sensi si nutrono dell'alimento che loro è proprio. O chissà non si tratti invece di quell'innocenza superiore che sopraggiunge quando anima e sensi si alimentano di se stessi, di un alimento che loro soltanto possono

assaporare, allo stesso modo delle visioni di cui, in certi quadri tradizionali, godono alcune figure colte da meraviglia: visioni in cui tali figure sono immerse e che soltanto loro percepiscono, mentre coloro che le circondano sembrano non avvedersene per nulla. Figure che stanno in un mondo a parte. Allo stesso modo sta in un mondo a parte Luís Fernández, e più ancora al centro del suo, dal quale tutto quanto lo circonda viene visto fino a esserne assorbito, secondo quell'alchimia segreta che è capace di tramutare tutti gli elementi nel pane quotidiano, nel vino unico.

Questo genere di cose, in verità, non accadono se non quando esiste uno sfondo religioso. La fedeltà non è una condizione della vita morale, per alta che sia la sua pretesa, ma l'irradiazione costante di un epicentro religioso. E come nel caso della pittura spagnola, e del suo esemplare manifestarsi nei quadri di Luís Fernández, non si tratta di rappresentare sempre – nel caso di Fernández, mai – scene di una religione ufficiale; tanto che dovremmo domandarci se la religione spagnola non sia religiosa in se stessa, anche in assenza di scene suggerite da una religione peraltro così ricca di plasticità come quella cattolica.

Non è esatto dire, però, che la religione cattolica è ricca di plasticità. Essa è ricca, piuttosto, di immagini, riguardo alle quali è possibile notare una differenza tra come esse si atteggiavano nella pittura spagnola e come si atteggiavano in quella italiana; differenza che in un certo senso è tutta a vantaggio della seconda. Sarebbe giusto che, nel momento in cui la Chiesa facesse l'inventario delle proprie immagini, la sua gratitudine andasse più alla pittura italiana che alla spagnola. È all'italiana che si devono infatti la realizzazione progressiva e la messa a punto classica, in quello stato di grazia che è la perfezione, di alcuni grandi temi. *L'Annunciazione*, senza dubbio quello di maggiore fortuna, ha incalzato tutti i pittori del «Quattrocento» fino ad andare a sedimentarsi in quella meraviglia che è *L'Annunciazione* di Leonardo da Vinci della Galleria degli Uffizi. L'angelo trasmette il suo messaggio alla Vergine come l'intelligenza pura all'anima, ugualmente pura. Se non lo avessimo sotto gli occhi, non riterremmo possibile che sia stato dipinto un evento che qui pare estratto dal pensiero di Plotino.

Lungi dal perseguire la perfezione di un'immagine religiosa,

la pittura spagnola l'ha lasciata nel suo stato iniziale o ha trovato, all'improvviso e come per grazia, la sua espressione più pura, come se in quel tema religioso abitasse, per una segreta affinità, un mistero che le era proprio. Oltre ai «transiti e resurrezioni» di El Greco, le immagini che beneficiano di tale «scarica» religiosa sono le Vergini di Zurbarán, la *Inmaculada* di Ribera e il *Cristo* di Velázquez. Immagini che hanno attirato verso di sé, per affinità e coincidenza, tutto il potere della pittura spagnola, che ha conosciuto attraverso di esse l'albore del proprio mistero.

La pittura spagnola rende di per se stessa religioso tutto ciò che tocca (con l'eccezione di Velázquez, che costituisce un vero problema nell'ambito del più persistente dei caratteri della pittura spagnola. A questa pittura profana di Velázquez corrisponde uno spazio distinto, che non è né lo spazio sacro né quello meramente fisico). Di rado è profana, e quando arriva a esserlo, come nel suo Goya scopre Malraux, si allontana, tormentata e persino tormentosamente, per poi reintegrarsi in una vecchissima arte religiosa.

E di Fernández non ho visto un solo quadro profano. Dal momento, tuttavia, che il nome di religioso lo riserviamo a ciò che deriva da una religione ufficiale, diremo, meglio, che tutta la sua pittura, non solo essa ma perfino i suoi temi, sono sacri. La sua pittura, per la propria fedeltà alla luce dei misteri, alla luce calda, intima [*entrañable*], che illumina e ottenebra tutti i suoi quadri, perfino quelli che sembrano non averla. Quando la luce non si rende visibile, la distribuzione degli oggetti suggerisce un interno, fino ad arrivare al caso di quei fregi che un interno non possono avere ma che di un interno, forse di un tempio, sono la superficie dipinta. Quando sulla tela di Fernández non vi è il tempio-grotta, essa è la superficie che reclama di venire attaccata a questa grotta, in cui la luce non sarà mai la luce e basta, ma la luce diseguale che lotta con l'ombra e addirittura fa tutt'uno (*intima*) con essa; la luce che dovette essere la luce dei «Misteri»; la luce promessa a ciò che la nostra vita ha di più oscuro: il cuore, le viscere.

Questa pittura di Luís Fernández ha in sé la fedeltà ostinata alla luce originale della pittura; luce che non è quella naturale, che non lo sarà mai, nemmeno nei pittori più impressionisti. La luce della pittura è la luce promessa, non quella di tutti i giorni,

per grande che sia il suo splendore; non è la luce che, regalo all'avidità della retina, rende visibili le cose perché si possa andare in mezzo ad esse. La vita umana, infatti, si distingue dalle altre in quanto ha un suo interno; un interno oscuro, in cui è già un segreto che non può svelarsi alla luce naturale. Le viscere, il cuore, sono la metafora con cui il linguaggio comune designa da sempre quest'oscurità abitata che aspira alla propria luce.

A volte, il pittore realizza tale aspirazione, compiendo così il prodigio di un'ascensione: l'oscuro cuore è asceso allo stato di anima. Di quell'anima che non è una cosa, ma un ambito (*medio*) in cui tutte le cose entrano col farsi, diremmo, vere, col tramutare il loro anonimato in verità. Verità è tutto ciò che ci offrono le tele di Luís Fernández. Questa ascensione delle viscere alla chiarezza dell'anima si è verificata, attraverso un cammino riconoscibile, nel corso di un'appassionante storia che ci viene rivelata dai suoi quadri e in cui si possono distinguere due epoche e un periodo di passaggio tra di esse. Ciò che noi vediamo, però, è piuttosto la continuità di un percorso impostosi per se stesso più che pensato in virtù di un'estetica. Le tele più antiche esibiscono in modo diretto questo mondo oscuro delle viscere, del sangue, con i suoi incubi, dato che il parto diretto delle viscere è una fantasia senza freni [*ensueño*]. «Il sonno della ragione produce mostri», diceva Goya. Lo sbrigliarsi della fantasia, però, non nasce dalla ragione, ma dall'oscurità di un dentro ancora irrilato. La sua rappresentazione pittorica non può non darsi come nei sogni, come negli incubi; sono i dati del mistero; l'oscurità nel suo primo transito verso la luce; il mondo ermetico, sacro, delle viscere allo stato puro. Così come i toni violenti si aprono il passo nella nerezza di una cavità nella quale gli occhi non possono penetrare. Nero sipario, non del nulla, ma dell'essere da cui questo mondo intimo è sostenuto.

Il senso della pittura di Luís Fernández corrisponde dunque all'intenzione profonda della pittura surrealista: quella di essere una discesa agli inferi dell'essere, alle viscere oscure. La fedeltà, però, la fedeltà alla luce della pittura spagnola, ha permesso alla pittura di Fernández di compiere tale discesa con forza inusitata. Questa sua fedeltà le ha dato la forza di esprimersi, le ha fatto trovare la forza adeguata a quel mondo intimo e

infernale. E sarà questa stessa fedeltà a farlo uscire dalla caverna oscura, in un movimento ascensionale che va dal mondo delle viscere al mondo dell'anima, dove ad apparire non sono le cose, non sono il cuore con le sue fantasie e i suoi incubi, ma i loro simboli, e ancor più, diremmo, le loro corrispondenze. Appaiono, allora, lo spazio e una luce quieta, rappresa, quasi invisibile, aderente alle cose. Perché questa pittura non perverrà mai, né lo richiede, allo spazio aperto della mente, a quello spazio più concettuale che pittorico in cui le cose entrano per occuparlo e nel quale ha luogo ciò che si chiama «composizione», l'assestarsi di certe cose all'interno di uno spazio che esiste previamente, di una luce data. Luís Fernández non ci darà mai questo genere di pittura, nemmeno nei suoi paesaggi, nei quali lo spazio risulta semplicemente dal fatto che vediamo alberi, un pezzo di terra, una riva, in una luce che è lì solo per rivelarli; una luce che è l'adempimento della promessa di una luce che tutte le cose, e non l'uomo soltanto, attendono per poter contemplare il proprio essere. Dato che nello spazio fisico, concettuale, le cose appaiono invece contratte o estese, occupano più o meno spazio del dovuto; esso, infatti, è lo spazio meno plastico del mondo, lo spazio profano che corrisponde alle concezioni della Fisica moderna, in cui niente ha più il proprio «luogo naturale». Lo spazio dell'anima, al contrario, offre a ogni cosa il suo non intercambiabile luogo naturale. Stare in uno spazio del genere significa stare in un interno riparato, occulto e insieme palese. Entrare nell'ambito dell'anima è essere finalmente riusciti a venir fuori dalle viscere infernali; essere nati senza cessare di essere avvolti da un'intimità che protegge.

Così, il vitello raffigurato da Luís Fernández è già nato, è visibile, ma nello stesso tempo riposa rappreso nel suo essere senza aver sofferto il brusco risveglio della nascita allo spazio fisico, quello spazio nel quale il mondo profano ci costringe a entrare. Così, quelle frutta immerse in se stesse, pura, intatta sostanza, riposano nel loro spazio naturale, nel quale si mostrano finalmente nell'integrità del proprio essere, esenti dal soprassalto di doversene sciogliere come dall'impurità di cui si macchierebbero entrando in uno spazio nel quale tutto è intercambiabile, al riparo ormai da ogni corruzione.

Un'ascensione del genere, dai fondi più segreti della materia

allo spazio dell'anima, non poteva peraltro non passare per il momento critico in cui ciò che vive si dissolve [*desvive*], già sul punto di morire. Luís Fernández dipingerà cipolle, pezzi di carne, fiori, sul punto di decomporsi, cogliendo il momento in cui la forma raggiunta sembra tornare alla materia dalla quale proveniva, in cui l'inferno si erge a riprendersi la preda evasa solo per una breve ora. Ma è qui che la luce delle viscere infernali lancia la sua più recondita promessa: la promessa di resurrezione resasi visibile in un'anima e che emana dalla stessa materia quasi putrefatta. Segreto il più intimo della pittura spagnola, la sua vocazione di mostrare transiti, di fare intravedere la resurrezione della materia sul punto di putrefarsi, il trans-corporarsi [*trascuerpo*] glorioso di tutte le cose, la promessa in via di compiersi.

Misteri così fatti, solo la pittura può intravederli. E la visione perfetta, la presenza totale, appare nei quadri bianchi, vetta del lungo cammino percorso partendo dall'inferno delle viscere: pura quiete delle cose ormai riposate, che sono entrate in se stesse stando nello stesso tempo in ogni sguardo. Bianchezza, risultato e presenza finale in questo spazio in cui tutto, essendo se stesso, vive in perfetta comunione. Bianchezza in cui la pittura della Spagna è venuta trovando da sempre la sua riuscita: la sua ultima parola, il suo silenzio.

L'Avana, 1951

Gregorio Prieto

Nulla sembra più contrario al senso di realtà della nostalgia. Sentiamo la realtà come qualcosa che ci figuriamo che non verrà mai meno e proviamo nostalgia per ciò che passa e fugge, perché ciò che c'è pare che ci sarà sempre e ciò che vacilla e ci sfugge ci fa credere di non esserci mai stato. Eppure, sono proprio nostalgia e realtà unite quello che noi avvertiamo dinanzi al mondo presente nei quadri di Gregorio Prieto. Come mai una realtà tanto immensa ci produce malinconia, una così piena presenza un senso di lontananza impossibile da raggiungere?

Le sue forme compiute impongono di nuovo la distanza della contemplazione, attraversata però da qualcosa che muore e rivive in se stesso ininterrottamente. Così, la tranquillità prodotta in noi dalla distanza e la visione che quelle forme hanno reso possibile vanno penetrandosi del tremito di ciò che nasce e muore, di ciò che finisce e torna senza tregua a cominciare.

Per molto tempo è esistita un'arte classica che ci presentava un mondo di forme pienamente oggettivate, tale da offrirsi alla vista umana con la stessa indipendenza di un monte o di una stella. Lo sguardo dell'arte aveva captato per sempre un istante di requie nel mezzo del flusso incessante di creazione e distruzione in cui tutto ciò che esiste è immerso. Forme pure sottratte all'apparire trovavano un loro ordine, come costellazioni; gli occhi che le contemplavano le credevano eterne. Era la realizzazione dell'anelito platonico di salvare le apparenze, e con esse gli occhi che le guardano.

A distruggere quell'illusione di immobilità, tuttavia, un'altra arte si avvicinava, un'altra pittura, che voleva avvicinarsi alla vita. Apparvero così mondi di figure accompagnate da sangue, tremore e angoscia: un'arte in cui ci si invita a vivere e a

morire. Ecco allora Goya, El Greco, fino ad arrivare, sprofondando sempre più in questo precipizio della vita e della morte, con il surrealismo, a perdere l'oggettività della forma, disfattasi in terrori da incubo e subconscio. Quello che ora ci si presentava era, più che la vita quando è ormai tale, la vita in atto di sprigionarsi dalla sua torbida sorgente viscerale; la vita senza luce né figura, nuda nel suo impeto nascente e, come tutto ciò che nasce, impura espressione poetica, più che pittorica, di un mondo interno alle viscere, di un mondo che si era stancato del suo mutismo e della sua oscurità. Niente separava più i battiti delle nostre tempie, fedele segnale di temporalità, né lo scorrere del nostro sangue, né il respirare della nostra pelle, da ciò che si trovava nel quadro e che, ancor più che visto, era sentito, assorbito, dal nostro essere di organismi vivi. Arte dell'interno delle viscere, di oscura vita viscerale.

Questi disegni di Gregorio Prieto, però, ci mettono davanti un mondo che si deve scoprire guardando, solo guardando; un mondo fatto esclusivamente per gli occhi, senza quasi allusione a quelle forze presenti sottopelle, che stanno mettendo ormai a tacere il loro grido. E tuttavia, quest'esperienza, il manifestarsi, proprio del surrealismo, di ciò che era sempre rimasto in silenzio, è qualcosa che nessuno può ignorare, e meno di tutti Gregorio Prieto, pittore senza dogmi; né ci si può attendere che rinunci alla superficie chi una volta vi sia emerso. Il suo modo di esprimere questo mondo oscuro non sarà, pertanto, il modo diretto, fanatico e sovversivo che è stato del surrealismo storico; fra le altre ragioni, perché non ha bisogno di essere sovversivo ciò che ha raggiunto il pieno riconoscimento della propria esistenza.

Il mondo dei disegni di Prieto torna a essere destinato alla contemplazione, e comincia perciò con lo stabilire la necessaria distanza. A farsi incontro al nostro sguardo, però, non sono le forme classiche sottratte all'apparenza, quasi oggetto del pensiero, ma sono dei corpi che patiscono, amano e tremano nel tempo; che possedendo una così ardua presenza, ci sono e non ci sono, potrebbero disfarsi nell'aria, potrebbero fuggir via: nascono e muoiono a ogni istante. Guardandoli, acquista evidenza ai nostri occhi il tempo in cui trascorre la nostra esistenza, e con esso l'inevitabile malinconia del momento che

mai si ripete, l'incessante sforzo di ciò che per vivere deve senza tregua rinascere. Creazione e distruzione, opposte e sorelle, in cui resta alla fine risolta ogni apparente immobilità.

Qualcuno lo ha già detto, in quella Grecia da questi disegni così fortemente evocata: «L'essere riposa trasformandosi».

1931-1936 (?)

La pittura di Ramón Gaya

I

Ciò che la pittura ha, come ogni altra cosa visibile, di più decisivo, è il modo della sua presenza: la chiave di quanto essa racchiude ci viene data da ciò che essa possiede di più «superficiale». Perché il visibile non è mai tale già da sempre e del tutto, ma arriva a esserlo, e più che mai se di umana creazione si tratta, per manifestare alla fine qualcosa che non può restare nascosto. Dato, tuttavia, che niente riesce a rendersi manifesto per intero, il gioco tra occultamento e visibilità contrassegna il modo della presenza, e ciò implica una determinata maniera di entrare nello spazio e di fluire nel tempo.

Qualora noi, quindi, fermassimo l'istante in cui la presenza di qualcosa, di un'opera d'arte, ci viene data, e riuscissimo a estrarre del tutto quanto essa contiene invece di precipitarci avidamente su di essa considerandola come una cosa da possedere, fosse pure con lo sguardo, o come un oggetto da penetrare, allora a venirci data con semplicità sarebbe la rivelazione che tutto ciò che si manifesta racchiude.

Se una cosa del genere accade sempre, vediamo però che essa accade ancora di più davanti a certe presenze, come questa dei quadri di Ramón Gaya. Essi ci si offrono, infatti, in una rara forma di presenza; rara, in quanto quello che qui ci viene presentato è un vero volto della pittura, un volto suo, dietro al quale il pittore resta come invisibile. E più che lo stesso pittore, quell'«io» che la maggior parte dell'arte contemporanea ci sbatte in faccia, in quei manifesti o cartelloni coi quali si pretende di dimostrare che tale «io» esiste. I quadri di Gaya, al contrario, rendono manifesto che è lei, la pittura, a esistere; a esistere ancora. E non come sopravvivenza alla disperata di un

passato, ma come orma, come viva impronta che lei, la pittura, indelebilmente lascia per mano di chi è capace di riceverla. Rivelandosi, così, la continuità della pittura nella sua tradizione vivente, di cui è un bel simbolo quella Bambina che da Tiziano è venuta a prolungare la sua vita in qualcuno dei quadri di Ramón Gaya e che è come una sapiente innocenza che giunge da lontano: ciò che di fragrante, di antico, di illimitato futuro, la pittura possiede ogni volta che compare.

Il pittore Ramón Gaya, così, viene a esistere come pittore, come uno che ha ricevuto le stimmate della pittura. Ed è da questo punto di vista che i suoi quadri, appartenenti al genere più puro di arte, quello che manifesta e rivela, risultano essere espressivi.

Chi li contempla, infatti, non si sente obbligato come davanti a una questione personale, e ancor meno si sente colpito di soprassalto da quella specie di scarica elettrica con cui oggi viene confusa tanto frequentemente la percezione di un'opera d'arte; né gli accade di sentirsi, come nelle più alte sfere della creazione artistica – anche se, per fortuna, ci sono eccezioni –, dinanzi a un problema esposto come tale. Tutto ciò: grido, commozione, problematicità, esposto direttamente, come se la pittura, quando di pittura si tratta, fosse uno strumento – un mero segno, la materialità di un fantasma o di un concetto – e non un ambito di apparizione, degradato in tal modo a mezzo che fissa senza dare essere.

No. I quadri di Ramón Gaya non agiscono come stimolo sul sistema nervoso, né fanno appello ai mostri addormentati nel subconscio perché si risvegliano, né scuotono violentemente – e superficialmente, dato che nell'arte la violenza è sempre superficiale – l'anima, e nemmeno si rivolgono alla coscienza proponendole questioni sociali, morali, di conoscenza, che questo può accadere dopo, però solo dopo, il verificarsi di qualcosa e perfino di più cose, nel caso in cui chi guarda questi quadri abbia saputo semplicemente soffermarsi dinanzi a essi. Sofferinarsi; nient'altro.

Questo soffermarsi, che è soffermarsi in calma e in silenzio – quello interiore compreso –, suppone il superamento di un certo stupore e la sua accettazione, che è quel che accade nello stupore, in cui la coscienza si ritrae aderendo all'anima, unendosi con essa. E allora i sensi si dilatano, riempiendosi e

affinandosi, e lo sguardo si fa sottile per percorrere l'interno di questa presenza, che è anche la sua esteriorità. La pittura è, infatti, e questa di Gaya lo testimonia, l'esternarsi di un'interiorità, la rivelazione di qualcosa di oscuro che, senza cessare di essere tale, entra attraverso gli occhi per tornare al luogo da cui è uscito: l'anima, dove seguirà a farsi andando così dalla vita alla vita, immergendosi nel luogo in cui ha la sua origine per riapparire più tardi, dentro e fuori di colui che guarda, che comincia così a contemplare.

La presenza della pittura nei quadri di Gaya, dunque, conferisce al loro modo di essere carattere di «apparizione». Ed è questo loro consistere in un apparire, precisamente, ciò che produce stupore, dato che non tutto ciò che si presenta appare. Le cose, le presenze, sono solite presentarsi come «stando già lì», ed è questo a contrassegnare in realtà il loro carattere. Oppure suscitano sorpresa, il che fa della loro presenza qualcosa di incredibile – nella sorpresa, l'assenza si attualizza e si avverte come più naturale della presenza –: l'interrogazione, dogana della coscienza, si risveglia. Ciò che produce stupore, al contrario, è ciò che appare, che viene aparendo, come un evento che non si conclude, in una sorta di fluire che è come essere. Nell'apparizione, fluire ed essere, accadere e proseguire, si trovano uniti. E davanti a questa unità, colui che guarda rimane, sul momento, senza sapere: stupito.

C'è solo da accettare che avvenga così e consentire che tale evento prosegua da sé, come una spirale che si apre. Solo allora si comincia a vedere. Ed è ciò che accade davanti a questa pittura, ad apparire nei quadri di Gaya. Questi, infatti, non «ci sono»; non ci sono se non per lo stretto necessario – dato che tutto ciò che si manifesta deve farlo da qualche parte – perché da essi possa distaccarsi quell'apparizione che è, ormai, tempo; tempo, in quanto è vita. Tanto che si potrebbe dire che questi quadri, prima che nello spazio, stanno nel tempo.

E siccome nel tempo, a essere precisi, non ci si sta, questi quadri appaiono sciolti: in atto di sciogliersi, di fluire, come luoghi di vita. In questo modo, chi guarda e ha saputo rimanere nel suo stupore si sente sottilmente soggiogato e attratto, chiamato da qualcosa che chiede di essere seguito: è la pittura nel suo passaggio, a muoverlo così. E se egli la segue, comincia già a contemplare.

Questo stato di stupore cede e viene meno in ciò che ha di estatico, risolvendosi in contemplazione. La contemplazione: qualcosa che oggi non si è soliti nominare. Al pieno creato dalla gran quantità di credi e teorie intorno alla creazione artistica, infatti, corrisponde uno strano vuoto: il vuoto quasi assoluto del non saper avvicinarsi all'opera d'arte, al modo come trattarla, quasi che solo il vedere o l'udire bastassero. E, anche e soprattutto, come se il vedere fosse cosa che si realizza senz'altro, il che priva l'arte della sua qualità catartica e morale, di quest'etica che si inferisce da ogni creazione umana, se davvero lo è. Perché, se non viene contemplata, l'arte, semplicemente, non viene vissuta.

La pittura che appare nei quadri di Ramón Gaya stupisce e soggioga per essere, alla fine, contemplata, ossia vissuta. Dato che ciò che vive, fosse pure non di vita naturale, solo venendo vissuto può essere conosciuto, riconosciuto. Vissuto, però, non solo nel momento in cui gli si sta davanti, in un'impressione e addirittura un sentimento che sarebbe solo una specie di Introduzione alla vita, o una sua limitazione, ché anche della vita è necessario farle. Atteggiamento, questo, adeguato a quei quadri – tanti, oggi – che sono, a loro volta, imitazione della pittura, schemi, frettolose materializzazioni, e da cui infatti nulla fluisce né si sprigiona.

Il contemplare è adeguato a ciò che è vivo perché è unità in cui confluiscono la massima vigilanza della coscienza e la passività dell'anima che accoglie fiduciosamente la realtà. Lo stato in cui si galleggia, per così dire, morbidamente, al pari di un'alga nel mare, come accade solo quando la persona è molto nel proprio centro. E tutto, sensi compresi, funziona da questo centro della persona, che così, invulnerabile, può avventurarsi senza perdersi. E ciò può accadere, sì, di fronte a qualsiasi cosa, a condizione però che sia viva, oppure diventi viva nel momento in cui è contemplata così.

Può accadere forse di fronte a qualsiasi cosa, questo avventurarsi del sentire dipendente dal centro della persona, però accade di sicuro di fronte a certe presenze, precisamente queste a cui ci siamo richiamati. Che svolgono in tal modo una funzione insostituibile: quella di chiamare alla contemplazione, di esigerla e anche di porla in esercizio e in atto.

II

E quello che danno a contemplare sul momento i quadri di Gaya, è la misteriosa vita della pittura, che staccandosi da essi si spande in ciò che la pittura possiede di pianto: di pianto senza tristezza, di pianto tra cielo e terra, di pianto dei corpi creati che vi riversano la loro anima prigioniera. Egli non dipinge cose, ma eventi, accadimenti tra gli elementi della creazione. O piuttosto, un evento solo, la redenzione dell'oscura, opaca terra per mezzo della luce, nell'acqua; acqua nella quale, alla fine, tutto si risolve, come se il corpo della pittura fosse acqua o fosse fatto alla stessa maniera di questa.

Come Ramón Gaya dice nel suo saggio *Il sentimento della pittura* e come egli scoprì, un giorno, a Venezia, la pittura viene dall'acqua. Se egli poté fare, essendo pittore, questa scoperta, ciò avvenne senza dubbio perché aveva toccato con mano che chi fa qualcosa scopre l'essere di ciò che fa solo dopo averlo fatto. Nel suo ravvisare la pittura nei canali di Venezia, Ramón Gaya vide allora rispecchiata la propria pittura o la pittura così come a lui era arrivata: vedendo fluente, pura, costretta e insieme sciolta, la pittura che gli aveva lasciato le sue visibili stimmate in questi e altri quadri.

L'acqua resa corpo dalla luce che si fa carico della terra, ecco ciò che io ho sentito essere la presenza della pittura in questa sua apparizione nei quadri di Gaya. Il corpo dell'acqua rivelato dalla luce che per finire di averlo ha bisogno della terra; di un po' di terra. E l'assunzione della terra stessa, che ottiene di realizzare il proprio sogno. Perché la terra sogna di essere pittura, di essere pittura più che di essere dipinta, offrendosi così in un'ultima offerta in cui non perde il proprio volto, serva finalmente riscattata.

Sogno della terra di essere pittura che traspare e respira – il palpitare del sogno realizzato – in tutta l'opera di Gaya, ma che si rivela come nel suo luogo privilegiato nella serie dei *Battesimi*, in alcuni dei quali il fuoco illumina, socchiudendosi, la ferita della terra: quella ferita che di tutte le creature terrestri, e della stessa terra, è il marchio. E i cieli, anch'essi con la loro ferita – i cieli della Terra –, lasciano sgorgare da essa, finalmente ferita celeste, una luce che è un essere. Luce che si apre come in un sogno: in un sogno della vita, della Vita.

Perché la pittura, come ogni arte, è sogno realizzato. I sogni, però, non si realizzano in una cosa o in un atto, ché in tal caso terminano o si seppelliscono. Il sogno, privato di libertà, si realizza in essa quando riesce a entrare nel suo ambito; quando viene sviscerandosi senza interrompersi. L'opera d'arte non riuscita è come un sogno interrotto, che si scinde in una presenza fissa, a mo' di feticcio o di sortilegio, e in un'avidità che torna incattivita là da dove era venuta. Lo stesso accade anche nel vivere umano di tutti i giorni, giacché l'arte non si sottrae alla condizione della vita. Ed è per questo che, quando è riuscita, riscatta, salva: dal fondo, dal limo delle acque, essa ha portato alla loro superficie visibile un sogno oscuro, rendendolo creatura.

Creature, quelle dell'arte, figlie del sogno, nate nell'ambito che le libera. Chi, perciò, come Ramón Gaya, così opera, non ha bisogno di dipingere sogni a parte – non ne ha bisogno, né può –, come fece il surrealismo deviando dalla sua intuizione primaria che l'arte – l'arte, la poesia, perché ogni arte è poesia o... non è – unisce la realtà e il sogno. Non si rese conto, cioè, il surrealismo, che il sogno può unirsi alla realtà solo entrando in qualche modo in essa, realizzandosi in qualche modo, e che questo vieta soprattutto che lo si mostri nella sua primitiva condizione di sogno, perché col trattarlo così lo si lascia recluso nella sua caverna, negandogli proprio ciò che esso chiede: di farsi vita.

E la strada era questa, questa di Ramón Gaya – che naturalmente può essere percorsa in modo diverso, con altro passo –: seguire umilmente le orme della pittura, dimenticare tutto in sua presenza, giocarsela tutta accettando il suo stigma. Che è quello che la pittura – e ogni forma di pensiero e di azione – ha preteso sempre. Oggi, però, per ragioni troppo lunghe da esporre e del resto ovvie, fino al più eroico e invisibile estremo.

III

E nondimeno, la presenza della pittura che domina i quadri di Gaya ci offre un aspetto singolare, consistente, diciamolo prima

in termini negativi, nella mancata sovrapposizione del tema al mezzo pittorico in cui appare. Doveva essere, dopo quanto si è detto, per forza così. Ed è precisamente questo l'aspetto maggiormente rivelatore di ciò che in questi quadri avviene, o meglio, di ciò che essi sono.

Perché i quadri di Gaya non hanno solo un tema, ma sono arrivati ad avere anche un argomento, vale a dire: a offrire quelle che si chiamano scene, che vanno dal paesaggio che acquista qualità di scena della vita alle scene sorprese in una sala di un museo, alla serie di *Omaggi* ai pittori da lui ritenuti essenziali, alle scene della *Vita di Cristo*. Tutti questi quadri – compresi, naturalmente, i nudi profani – sono attraversati dalla stessa onda di purezza pittorica. A mio giudizio, però, tale purezza si scopre, rimane da sola e come senza riparo, là dove, alla fine, si trova a essere più riparata e sicura, con la «sicurezza» dell'onda che si arrende, dell'acqua che si versa interamente, la sicurezza dell'offerta assoluta: nelle scene della Vita di Cristo. La cui cifra sta in quell'umiltà con cui essa l'ha infaticabilmente servita, in quella resa, in quel non porre condizioni, in quel «sì», in quell'ininterrotto atto di fede, senza cedimenti o anche con cedimenti, ma sempre superati.

Nei *Battesimi*, nelle scene della *Passione*, nella *Maddalena*, questa purezza della pittura appare allo scoperto in forma tale da farsi quasi insensibile – si percepisce a malapena che c'è un dipinto. Perché la purezza non si presenta mai a se stessa, come con tanta ostinazione si vuol far credere, finendo fatalmente, quanti la pensano così, per fare pittura rappresentativa, per rappresentare... tale purezza: per rappresentarla, precisamente.

La purezza, però, non si lascia rappresentare; appare, questo sì, tocca e persino avvolge, bagna e persino inonda. A volte, avvolge le cose in cui appare raccogliendole, racchiudendole come in un bocciolo. E, a volte, si apre. Si apre e lascia vedere qualcosa, una scena, una figura che può essere chiamata «scena» perché in essa, grazie a essa, attraverso di essa, sta accadendo qualcosa.

Si apre, a volte, la purezza, e dà a vedere qualcosa che è stato da essa protetto, in essa racchiuso, come nella «mandorla sacra» in cui in certe icone bizantine appare iscritta la figura di Cristo. Come le porticine dei trittici, come le nubi quando si aprono lasciando vedere un cielo più cielo, cielo davvero, come nessun

altro, o, se è notte, una costellazione o un unico astro lucente che pensa e ci guarda da «là».

Perché quello che la purezza dà a vedere, si sente come qualcosa che «dimorando», inaccessibile, là, alla fine è disceso. Tocca alla pittura, allora, se di pittura si tratta, ascendere; ascendere e farsi invisibile, disfarsi e perdersi, persino, come, ed è quello che vediamo accadere in questi quadri, per aver dato alla fine quanto era in essa. Nei quadri di Gaya, agli occhi di chi li guarda, il mestiere di pittore è scomparso; è rimasto lontano, non è più questione di saperci fare. Ci troviamo nella pura libertà, quella che si guadagna a forza di umiltà, quella in cui trovano realizzazione i sogni, certi sogni a ciò destinati, perché all'avidità e alla passione, al lungo cammino del travaglio, la purezza che si apre e dà a vedere qualcosa di «là» che passa alla fine «di qua» – secondo la legge di qua, questo sì, perché solo così può ciò accadere e accaderci –, quella purezza ha risposto discendendo.

Un giallo ardente, un giallo di Spagna, specchio di un sole sconosciuto, un giallo in cui la terra ascende fino alla luce, alla luce che è discesa fino a essa, questo dà a vedere la figura del Cristo ormai solo. È la luce del sacrificio. Anche se non sapessimo chi è Lui, si sentirebbe che lì, nella sola pittura, di un supremo perdono si tratta. Riscattata, perdonata, la terra; resa una, finalmente, con la luce, così realizzando il proprio sogno di essere pittura; servendo ormai la vista, che le opponeva un'ultima resistenza. Come se questa resistenza alla luce non fosse stata altro che l'anelito di farla scendere fino a sé, di farla operare su di sé; il che, però, non è potuto succedere senza sacrificio. E il Cristo sta lì, nel centro di questo fuoco-luce-terra; solo, come la prima parola; solo, e chiamando, come la parola unica.

Unità, dunque, o meglio unificazione, del riscatto che opera la pittura con la terra che la serve, con la scena che è essa a servire. La purezza della pittura, come quella di ogni arte, come quella del pensiero, consiste nel servire da intermediaria, non nell'ergersi in assoluto. Ed essa ha dovuto arrivare a essere, sì, il più possibile, a essere quasi del tutto – perché di qualcosa di umano si tratta – per cessare di essere poi; arrivare a essere per vivere. E in questo modo si riscatta dall'essere, terrestre com'è, cosa, corpo, per vivere soltanto. Perché tutto ciò che ha corpo e

tutto ciò che ha vita ha bisogno di essere perdonato, non cessando però per questo di vivere bensì per vivere, finalmente, ormai del tutto.

Così la *Maddalena* di Gaya. Nei suoi occhi sta nascendo un pensiero; un pensiero solo e unico, in cui fiorisce l'amore. Un giallo più tenue di quello che dà ricetto al Cristo la avvolge. E benché il mare sia giallo così di rado, lei è nel Mare, come creatura delle acque, delle acque giallastre a causa di quella luce solare del sacrificio. Specchio del Cristo del perdono. Ormai specchio, puro specchio, dell'amore, ella, colei che si guardava in bellezza, più non si guarda, né guarda. Lasciti dell'amore, i suoi occhi fioriscono in pensiero; figura della parola.

E queste figure, queste scene, fatte di terra, non sono viste e non vivono ormai nell'ambito della terra bensì in quello dell'acqua, in quello della luce, in quell'altro, in... quell'uno, unico ambito nel quale la creazione umana dà respiro e respira, anche quando nell'atto di essere si dissolve; quando offre il proprio essere.

Roma, 1960

L'aurora della pittura in Juan Soriano

Esistono opere d'arte, di pensiero, che producono, appena conosciute, l'impressione di andare verso il futuro, di essere lì per crearlo. E tutte le loro altre proprietà, perfezioni e imperfezioni, vengono a essere subordinate a questa proprietà totale che le avvolge abbracciandole, dando loro il loro tono e, ancor più, il loro significato. Ora, è questo, inequivocabilmente, ciò che si sente davanti alla pittura di Juan Soriano. Perché, o, meglio ancora, qual è il contenuto dell'affermazione che può sembrare, detta così, soltanto una frase: essere aperto al futuro, essere lì per crearlo? Le opere che producono tale impressione rimangono come separate da quelle che non lo fanno, al di là delle loro perfezioni tecniche, che qualora ci siano, come in questo caso, appaiono sotto una nuova luce, nella loro funzione più propria. Il che fa del lusso e dello splendore dei mezzi espressivi della pittura di Soriano qualcosa come una semplice matematica, il compimento di una necessità; di uno splendore ascetico e necessario.

Lo stesso accadeva – l'immagine viene in mente da sola – nella pittura bizantina e ancor più nei mosaici, il cui splendore, non eguagliato da nulla che si conosca, corrisponde al più totale ascetismo. Come mai succede lo stesso anche in questo caso? Credo che tutto ciò provenga dall'aurora, che avvenga quando un'arte – anche il pensiero più puro, ma è un paragone che qui non possiamo approfondire – è figlia dell'aurora, che è il più splendido e ineludibile dei misteri della vita. Della vita naturale, si dirà, senza dubbio, ma anche, e se è possibile ancor più, della vita umana.

Quando hanno luogo nell'uomo, i misteri sono chiamati segreti. E l'arte lo sottintende, vi allude e, di quando in quando, lo fa trasparire. Un'opera d'arte, così, è tanto più vera quanto più rivela del segreto appena sfiorato della condizione umana.

Lo stesso vale per il pensiero; mentre la filosofia, però, dichiara e utilizza l'ignoranza dell'uomo in vista di una conoscenza razionale – priva di segreti –, l'arte fa uso di una conoscenza che mantiene segreta. E un segreto che, mostrato, continua a esserlo, è un mistero. Dunque, anche i segreti della vita umana sono misteri, quando l'arte li tocca.

Ora, la pittura è nello stesso tempo la più misteriosa e la più intellettuale delle arti. Nata in una grotta alla luce vacillante e viva della torcia o del lume a olio, la stessa luce che illumina i ritratti dei morti e che si accende per le anime del purgatorio, ad averle dato origine non è stata, come appare ben chiaro nella pittura tombale egiziana, la luce naturale, ma piuttosto l'ombra che un raggio di luce ha lacerato per un attimo perché il mistero dell'immagine, anima, fantasma reale, apparisse e restasse fissato per sempre. Cosa dell'altro mondo, apparizione, mistero che si fa visibile ferendo le pupille e l'animo.

Ogni vero quadro, infatti, sta in una grotta, in una solitudine e in un silenzio. E a volte c'è bisogno di indugiare a lungo perché tutto ciò che ci circonda e che ricordiamo scompaia, perché «questo mondo» affondi e la pittura, cosa di un altro mondo, appaia. In questo senso, nessuna vera pittura potrà essere, né è stata mai, realista.

Cosa di un altro mondo, cosa dell'altro mondo ho sentito che sono, le pitture di Juan Soriano, e che in questo mondo esse appaiono come una ferita. Non c'è arte che non ferisca, perché l'arte è come il pensiero, come la verità. Il segno della verità è ferire; ciò che è luce viva ferisce. Sin dal mattino, ferisce, la luce, e se così non è si sarà perduto il giorno.

La stessa aurora è una ferita; la luce si affaccia dentro l'oscurità, si allarga, si apre nell'aprire il giorno. E anche l'uomo entra in questo mondo così, aprendolo a una nuova storia, ferendolo, nel portare con sé l'imprevedibile futuro.

Essendo una delle azioni originarie dell'uomo, l'arte manifesta questo carattere aurorale del suo essere, questo suo perenne albeggiare. Poiché, però, non tutto ciò che l'uomo fa risulta sempre compiuto, e dato che quest'albeggiare in cui la vita umana consiste deve reiterarsi, succede che certe opere, certi momenti, del suo essere, siano più fedeli alla loro origine. La storia non avanza se non reiterandosi nel suo impulso iniziale, e l'arte, ogni arte, reitera la propria origine.

Per paradossale che appaia, un'opera d'arte, così, è tanto più aperta al futuro quanto più fedelmente e propriamente reitera il suo gesto iniziale, perché l'atto iniziale delle azioni essenziali dell'uomo, l'atto più umano dell'uomo, è quest'aprire il futuro, quest'allargare la ferita per dove irrompe la luce, la luce che rivela e che conforma quello che ancora non è venuto allo scoperto, il mistero delle cose.

E ferite sono, finestre sul mistero, tutti i quadri di Juan Soriano che ho visto. Uno solo sarebbe sufficiente a enunciare la sua opera, perché in ciascuno sono presenti tutti gli altri. E forse perché tutti, così diversi per tema, colore e figura, sono volti, fasi, differenti di un solo mistero; perché tutti hanno dipinta l'Annunciazione.

L'Annunciazione, il mistero dell'istante in cui il passato e il futuro si allacciano, diventano uno e lo stesso; l'istante per eccellenza, perché tutto il passato sbocca in esso e si decifra, si fa esplicito e attuale per mezzo del futuro; istante che è atto, che attualizza il passato per opera del futuro che si apre.

Istanti, sono, le opere di Juan Soriano, senza essere per questo per nulla impressioniste; opere di quell'istante propriamente creatore in cui la realtà si presenta a se stessa come frutto della realtà prima, del fondo oscuro da cui l'intera realtà emerge. E nel presentarsi così, qualsiasi figura del mondo, umana o non umana, ha valore di profezia, è un'annunciazione.

La pittura di Juan Soriano è profetica anche perché mostra già in modo compiuto il ritorno della pittura a quello che è stata la sua origine e la sua lunga vita di secoli, al suo essere un'azione non solo magica, ma sacra. Ché la magia è soltanto una forma del rapporto col sacro. Van Gogh il solitario sembra essere il primo nel quale tale ritorno si verifica, e per questo, diremmo, ha pagato il prezzo che ogni vero rinnovamento esige, tanto più quando del sacro si tratta. Il surrealismo lo ha tentato deliberatamente, il ritorno, e così l'espressionismo tedesco, le cui radici affondano nel movimento romantico – nelle sue manifestazioni poetiche, dato che in quelle pittoriche esso non è sembrato invece corrispondere all'appello a tornare alle origini ancestrali dell'arte.

E un giorno bisognerà riesaminare il cosiddetto astrattismo, specialmente il cubismo, alla luce di un simile ritorno a fare

della pittura ciò che essa fu al suo inizio: cosa sacra e pertanto ermetica, invocazione, esorcismo, apparizione di elementi ultimi della realtà – lo spazio, la materia, le figure geometriche prime –: lo scheletro della realtà.

La continuazione di questo cammino, che a molti appare oggi un vicolo cieco, binario morto del surrealismo e dell'astrattismo, sarebbe il passaggio a una pittura figurativa come quella di Juan Soriano, riscattata ormai la pittura dalla sua ultima profanazione, restituita alla sua origine, libera dal maleficio del troppo umano. È così che Soriano può azzardarsi a dipingere dèi e perfino muse dal corpo umano con l'innocenza con cui furono consacrati quando in loro si credeva, quando erano figure dotate di un significato e non, come arrivarono a essere in seguito, dei semplici pretesti.

Perché il ricreare le figure e le forme di esseri si trova a offrire, in questa sorta di annunciazione, qualcosa come il disegno di una cosmogonia, o piuttosto la storia sacra, ma senza pretese – si tranquillizzi l'ipotetico lettore –: storia delle creature nel semplice mistero del loro essere. Ricordiamoci, nel caso ce ne fosse bisogno, dell'angosciosa passione della pittura più recente per la scoperta e la creazione di forme: disperato tentativo di trovare la sostanza perduta della pittura, giunta col cubismo a una nudità matematica, a essere pittura disincarnata. E questo, sì, era grave, perché la pittura si dà tutta, direi, nel mistero dell'Incarnazione: nel prendere corpo, nel farsi vita, dell'idea. La pittura si era spinta su un terreno che era il più separato dalla sua origine, che sono la vita e la morte allacciate, in atto di dare tanto l'una quanto l'altra qualcosa: la vita, il suo respiro e il suo corpo; la morte, la sua matematica e la sua fissità. La pittura ruba alla vita il suo palpito, alla morte la sua permanenza, il suo compimento, e qualcosa di più indicibile. Oltre a qualcosa che si può dire, applicabile specialmente al ritratto, e che è la presenza tutta intera, perché nessun essere vivo è, in quanto tale, completamente, interamente, presente – come se si facesse vedere solo per istanti e in aspetti fuggevoli –, mentre in un ritratto dipinto la sua presenza è totale, come quella di un morto, di un'apparizione o di un fantasma.

Tanto il numero come l'idea – il verbo – appaiono in questo nostro mondo resi corpo, e le arti non li apprendono che così:

sotto forma di corpo, di materia, fosse pure quella materia leggerissima che è il suono. Ed essi – il numero, la parola – potrebbero servire da principi radicali, da matrici, di due gruppi di arti: arti del numero, architettura e musica; arti della parola, poesia. Mentre la pittura, muta e silenziosa com'è, possiede sia una sua forma di linguaggio che, naturalmente, un suo sfondo matematico. Dal congiungersi di queste due proprietà, dipende in gran parte la sorte di tutta la pittura, il suo destino; dal suo felice realizzarsi, la pienezza di un'opera.

Né semplice, peraltro, né dogmatica, questa pienezza è stata raggiunta secondo modalità diverse e perfino opposte, come quella realizzata dalla pittura spagnola e quella esemplificata dalla pittura italiana. Il tema è troppo complesso e delicato perché lo si possa abordare qui, anche solo schematicamente. Mentre è senz'altro possibile segnalare che nell'opera di Juan Soriano il colore si è visto restituire – dopo tante vicissitudini, glorie e miserie – la sua funzione dichiaratrice, enunciativa, senza pregiudizio alcuno della virtù e della forza della forma, che appare compatta, resistente e insieme leggera, non stemperata in chiaroscuro né dissolta in fasci di luce e colore. Non si tratta di una pittura liquida, com'è in gran parte quella surrealista, né della pittura di riflessi che ha rappresentato il rischio dell'impressionismo, rischio che i grandi maestri di questa scuola – come Cezanne, che perciò non fu impressionista – seppero alla fine evitare. L'impressionismo aveva come sua premessa la volontà di captare la luce nel suo riflettersi, la luce solare riflessa sulla superficie dei corpi come su specchi della nostra atmosfera, specchio a sua volta. Mentre la pittura di Soriano sembra partire dalla premessa che la luce della pittura non sia la luce solare, ma la luce rivelata, quella che appare come una ferita nella caverna, anche se questa manca. Basta attaccare alla parete una sua tela per veder comparire – contenitore e ricettacolo – una sorta di nerezza, vuoto di luce in cui la pittura si fa avanti; nel momento in cui ci rendiamo conto che stiamo vedendo, infatti, sentiamo che siamo ciechi dalla nascita e che il nostro vedere è un miracolo, che un cieco dalla nascita arriva a vedere coi nostri occhi. La vera pittura mette in atto questo nascere della visione, del semplice vedere con gli occhi del viso che sono gli occhi dell'anima; ci fa sentire il miracolo che il nostro essere cieco e nascosto si affacci nel

mondo e, finalmente, veda.

La pittura di Juan Soriano, pittura figurativa nel significato preciso della parola, ci offre figurazioni sognate. Raffigurare è ricreare, vedere da dentro dopo aver molto guardato ciò che è fuori; appropriazione della realtà in un ordine profondamente intimo. Raffigurare quello che c'è, è farlo nascere, esistere, e questo è ciò che la pittura ha di poesia e persino di Filosofia, perché all'uomo non gli basta che le cose ci siano, egli deve anche nominarle, pensarle, raffigurarle.

E il pittore, quando si raffigura le cose, lo fa partendo dalla sua più profonda, intima concezione del mondo. L'opera di un pittore racconta, anche quando i temi gli sono stati imposti, il suo modo di dare ordine alla realtà e il processo messo in atto dal suo spirito per conferirle un significato, perché egli può raffigurare – raffigurarsi – solo quello che ha senso per lui; e l'abilità dei grandi pittori – come Tiziano – che hanno lavorato quasi sempre su ordinazione, è consistita nell'aver raccontato questa loro storia senza tradire la propria visione, a dispetto e al di là dei temi loro assegnati.

Ora, quello che racconta e si figura la pittura di Juan Soriano è, a mio parere, il passaggio della vita dalla sua prima forma oscura a una trionfante luminosità.

Oscuri serpenti di umidità, figli diretti della terra, formano un'intera serie. E altri ve ne sono che sono figli non della terra ma delle acque, e perfino dell'aria e del fuoco, come se ogni elemento avesse un suo figlio nascosto, un suo segreto alito di vita a malapena organizzata: un suo serpente. Spirito vitale condannato dal fatto di essere di un solo elemento. Il serpente, oscuro figlio del sogno – il primo – della terra, viene sorpreso nel quadro di Soriano nel suo stato iniziale appena differenziato, come se la terra, apertasi in una ferita, mostrasse il suo ospite inevitabile, il suo primo abitante; l'unico, forse, a non essere un intruso.

In un altro quadro di questa serie tanto essenziale, il serpente si infiamma, si fa fuoco e ha il sole sotto di sé, come se la rotondità dell'Universo fosse sensibile, vissuta, e il sole producesse anch'esso i suoi spiriti vitali, i suoi serpenti sospesi nella sua atmosfera di fuoco. E il serpente leggero e come senza peso, figlio dell'aria. Mentre non ce n'è nessuno che strisci, e tutti fanno presentire quel serpente rotondo, la rotondità stessa

in movimento, essa stessa un sole; quella che si potrebbe definire l'ascensione del serpente alla luce.

Questi serpenti raffigurati da Juan Soriano sono segni della vita nella sua più elementare apparizione; essi profetizzano – serpenti, alfine – la storia più universale. E sono ritmi e melodie di un'incipiente matematica, qualcosa come i primi accordi della musica che sostiene vita e morte. Cifre, anche, ed equazioni della vita nella sua storia iniziale, dall'oscurità alla radiosa luce solare.

La pittura di Juan Soriano è una pittura aurorale anche perché è incontro dei primi accordi, delle prime equivalenze e riduzioni, come se essa stesse misurando lo spazio che a ogni creatura corrisponde: raffigurandola, la integra in un'orbita. Per cui nulla resta scompagnato, né fuori posto, realizzandosi quel compito della pittura e di tutte le arti plastiche che consiste nel mettere in ordine le cose visibili e nel riscattare, restituendole al loro luogo, al loro numero, le creature che l'uomo aveva respinto .

Vengono portati alla luce, così, in virtù dell'orbita che le riscatta e le sostiene, i misteriosi nessi che uniscono le creature più diverse tra loro. Nei ritratti della madre, misteriosa vita riconcentrata, è la figura più essenziale di tutte, quella che tutte le sostiene. Il serpente si rivela, allora, come la madre primaria, la prima. È il colore nella sua capacità enunciativa, così come Soriano lo usa, a rendere ostensibile il mistero della madre che riscatta e porta il serpente come le antiche dèe in cui si integravano i dèmoni. La Vittoria che riscatta il vinto. La Vittoria è il titolo che viene in mente nel vedere l'ultimo dei ritratti della Madre, che è anche ascesa alla luce solare, di un sole sognato, pensato, di un sole di mistero che arriva a trasfondere nelle viscere la vibrazione della sua luce; perché questa madre è come il corpo in atto di trascendersi [*trascuerpo*] della madre visibile, la sua anima carnale accesa e palpitante, brace di vita. E la palma nata dal suo braccio è come ramo ardente, segno della vittoria di una vita che è luce, trionfo definitivo dell'oscuro slancio nato nel limo umido, il cui primo trionfo consistette nell'essere quel serpente appena differenziatosi dall'umidità che esso dovette accettare per avere un corpo, un'ombra fredda, ed è giunto ora ad afferrare una scintilla di fuoco vivente.

La pittura ha sconfitto l'ombra riscattandola senza cancellarla, dando vita alle tenebre, trapassando la morte che nella luce naturale ci si consegna. Essa è così anche pace, la quiete finale in cui queste raffigurazioni sognate di Juan Soriano ci appaiono.

Roma, 19 dicembre 1954

L'arte di Juan Soriano

Tutto ciò che è creazione affonda le proprie radici nel sogno. Il movimento surrealista ha fatto di questa verità una tesi e, cosa ancora più grave, un'intenzione. Un metodo, anche. Il che significa cominciare a fare il contrario, mostrare sfiducia nelle leggi del sogno ben sognato.

Perché la coscienza deve intervenire nel sogno solo per aprirgli la strada. E quella forma estrema della coscienza che è la ragione, sorta di coscienza separata, gli apre la strada e gli presta anche i propri strumenti. Non basta sognare, per far sorgere la creazione umana; questa nasce piuttosto da un certo rapporto tra il sogno e la veglia della ragione. Si direbbe che il pittore, se di pittura come nel caso di Juan Soriano si tratta, deve pensare e vedere da sveglio e dipingere come in sogno, lasciandosi alle spalle giudizio e attenzione in un atto di pura libertà che è del pari obbedienza. Che egli così proceda, è una questione di etica, e all'etica non c'è attività umana che possa sottrarsi. Se poi quest'attività è creativa, diremmo che di un'etica, non meno operante per il fatto di restare implicita, essa è la viva incarnazione.

È questa la prima impressione, non cancellata da una reiterata contemplazione, prodotta dalle opere di Juan Soriano, pittore messicano che in questi giorni espone i suoi ultimi lavori in una galleria romana.

Quest'impressione, di trovarsi di fronte a un'opera di sostanza morale, non è frequente, e ancor meno lo è l'enunciarlo; cos'ha a che vedere, infatti, l'etica, con l'arte? Ché forse l'arte, si dirà, non si è ormai liberata di tutto per restare a tu per tu con se stessa? Esattamente: è per essere rimasta a tu per tu con se stessa e, ancor più, per averlo fatto compiutamente in quanti tengono per fermo di rimanere lontani da ogni preoccupazione di «successo», che l'arte trova la

propria etica; un'etica che potremmo chiamare etica del sogno ben sognato, che nemmeno da svegli si perde.

Sono, questi quadri di Soriano, opere ormai separatesi dalla mano del loro autore, figure e cifre di un mondo che ha penato molto per uscire incontro alla luce mentre esse sono sorte senza sforzo perché in grado di affrontarla degnamente.

Quando ciò accade, la prima cosa che si conquista è l'unità, l'unità di ogni quadro e l'unità di tutti i quadri insieme, che mostra che ci troviamo davanti a un'unica opera. Questa appare solo allorché ogni quadro, pur essendo in sé compiuto, si presenta al contempo come frammento che allude a un tutto, a un'unità definita e aperta. Arrivare a questo, è qualcosa di più che realizzare quella che si chiama una *personalità*.

Si direbbe che nell'opera di Juan Soriano le maschere del suo Messico lascino vedere il volto nascosto che le abita. Per questo egli non ha bisogno di dipingerle ma, al contrario, lascia apparire il mistero che la loro forma celava. È virtù dell'arte, più che dare a vedere, lasciare che si dia a vedere una qualche zona ancora non vista della realtà. Come se fosse lei stessa, e non l'intenzione del pittore, a portarla alla luce. L'arte viene realizzata nella misura in cui si fa invisibile, trasformandosi in puro ambito dell'apparire delle cose.

Il culto della personalità – di origine romantica – è, su questa strada, lo scoglio che l'etica vince. L'etica propria dell'artista che riversa la propria passione nella creazione non di un'immagine di se stesso, ma di un ambito di visibilità in cui la realtà può installarsi, mostrarsi, respirare. E la realtà che riempie i quadri di Juan Soriano respira, a differenza di quanto è accaduto – salvo che in momenti eccezionali – all'interno dei canoni del surrealismo. Perché nell'opera d'arte il sogno puramente trascritto ci viene incontro, come fanno la verità, l'amore o la morte, e questo è un segno in più dell'oggettività dell'opera, che è vita, perché solo dopo essersi separata dal suo autore essa comincia a vivere per conto suo, entra nel futuro.

Che un pittore giovane, seppure con una lunga storia, giunga a questo confine, è un indizio di cui va preso atto riguardo a un evento che sta venendo in luce dappertutto e che risulta non meno visibile nel momento in cui rivolgiamo la nostra attenzione ad altre manifestazioni della vita: l'avvicinarsi della conclusione dell'epoca che potremmo chiamare critica o

problematica dell'arte moderna. E siccome l'arte è sogno profetico, ciò è segno che stiamo entrando nell'alba – non esente da angoscia – di una nuova epoca.

Qui non è possibile ampliare queste considerazioni. Va detto, tuttavia, per restare all'arte, che il momento in cui iniziano, con le loro dichiarazioni e i loro manifesti, il «cubismo», il «fauvismo» e tanti altri «movimenti», marca una situazione strana, mai prodottasi prima nell'arte occidentale. È l'epoca degli «ismi», in cui la teoria precede l'opera, in cui l'opera ha avuto così spesso carattere sperimentale e speculativo; il momento di massima coscienza nella, e della, creazione artistica. Mai l'uomo ha avuto una coscienza così chiara della propria creazione, né si è posto in eguale misura, di conseguenza, i problemi che la concernono e che in ognuno dei suoi domini sono divenuti a tal punto palesi, che non sono mancati artisti che nella problematicità hanno consumato la propria vita – artisti le cui opere oggi oscure verranno un giorno rivalutate in quest'ottica, per essere incorporate alla storia dell'arte, e addirittura alla storia generale dell'Occidente, come documenti di una grande avventura umana.

Nel disprezzo che alcune persone manifestano nei confronti degli «ismi», si cela la dimenticanza, se non il misconoscimento, di questo stato di cose: che nella storia vi sono momenti in cui tutto diviene problematico; tutto, persino l'uomo stesso. È quanto è toccato vivere agli europei dell'ultimo mezzo secolo. Mai, in nessuna cultura, per quel che ne sappiamo, la coscienza storica dell'uomo è stata così acuta come quella che ogni giorno di più è venuta sviluppandosi tra noi a partire dalla prima decade di questo secolo – anche se con radici filosofiche molto più profonde. All'accusa di mancanza di originalità mossa spesso al nostro secolo, basterebbe ribattere, per smentirla, segnalando questa crescita della coscienza storica. La coscienza storica nasce dalla preoccupazione intorno al proprio destino, dall'angoscia prodotta da un mondo pieno di forme consunte e di realtà oscure, dalla sproporzione tra la cultura e l'uomo, assfissiato e al contempo abbandonato da essa.

Al momento, la situazione è tale che l'artista dotato di coscienza storica della problematicità dell'arte e dell'uomo stesso non può più associarsi senza riserve a nessuno di quegli «ismi»; e non per misconoscimento, né per disprezzo, ma – ed è

il caso di Juan Soriano – per assimilazione, perché li ha davvero superati. Ecco perché l'arte di Soriano non è incasellabile: viene dopo il surrealismo e lo trascina con sé, ma senza i limiti di metodo che lo paralizzavano; conosce il valore del cubismo e dell'astrattismo. È, sì, figurativo, ma in che modo? Nel modo, diremmo, in cui si è qualcosa dopo aver raccolto l'esperienza della sua distruzione.

Questi quadri di Juan Soriano non avrebbero potuto nascere se la figura, quella umana in primo luogo, non fosse stata distrutta, polverizzata. Sembra, infatti, che nell'odierna avventura dell'arte – e chissà se di altre cose ancora – si possa salvare solo ciò che ha attraversato il fuoco della distruzione, solo ciò che rinasce, in un'alba, dopo di essa.

Perché tutto ci potranno togliere, fuorché quello che sogniamo. Tutto rinascerà da quell'attività primaria che è il sognare, perché da essa tutto nacque un giorno. Ciò che fa dell'uomo un essere a parte della natura, è la sua capacità di plasmare i propri sogni: il sogno creatore.

Che l'arte di Juan Soriano abbia la propria origine in questa sorgente del sogno creatore lo testimonia la sua unità, già accennata all'inizio di queste righe. E, in essa, lo spazio e il modo della raffigurazione.

È stato un errore della psicologia, dare per scontato che lo spazio reale per l'uomo, lo spazio umano, sia quello cosiddetto fisico – della fisica anteriore a Einstein. Un'indagine attenta scoprirebbe che l'uomo dispone invece di uno spazio previo, uno spazio intimo, qualitativo, che viene da noi proiettato sotto quello spazio cosiddetto reale, lo spazio percepito. In quanto qualitativo, esso è disuguale, discontinuo; circonda, mettendole in risalto, determinate figure. Ne sono immagini fedeli la «mandorla magica» nella quale i bizantini avvolgevano le figure divine, l'aureola dei santi, lo speciale chiarore o la caverna da cui emergono alcuni ritratti classici come il «Pablillo di Valladolid» di Velázquez, lo spazio proprio o «luogo naturale» della figura della persona amata, ammirata, odiata, di un albero che spicca tra tutti, della stella che brilla solo per noi. Lo spazio che modula e qualifica, lo stesso spazio dei sogni che sussiste, senza che ce ne rendiamo conto, nella visione diurna.

È in tale spazio che appaiono le figure di questi quadri di Juan Soriano. Spazio aperto in un'interiorità, spazio aperto

nella realtà immensa come una ferita, quasi che l'anima umana fosse la sanguinante ferita della creazione, essi alludono tutti alla nascita o alla passione dell'uomo, la passione di un'alba interminabile.

A partire dal Rinascimento, e soprattutto nel suo corso, l'arte occidentale ha portato a compimento un processo di esteriorizzazione della forma, dello spazio e persino della luce. Ci eravamo dimenticati dell'arte delle culture orientali o ultraoccidentali, come quelle che popolarono un giorno il Messico di Juan Soriano. In esse, l'«arte» – bisogna metterla tra virgolette, perché la funzione che essa doveva svolgere lì era molto diversa da quella svolta presso di noi – non raffigurava il mondo della visione, ma il mondo delle viscere nell'atto di ascendere fino a essere cuore, quel cuore che i sacerdoti offrivano al sole strappandolo all'eletto sacrificato. Arte religiosa, sacrificale. Oggi, il processo distruttivo dell'arte dell'Occidente rende possibile la comparsa nel suo ambito di un'arte come quella di Juan Soriano. La cultura che sacrificava fu a sua volta sacrificata dagli occidentali, dal paese più sacrificale: la Spagna. Paese, anch'esso, di sacrificio. La grandezza della cultura occidentale consiste nel suo sapersi aprire un cammino in cui la storia umana si sovrapponga al sacrificio, un cammino seguendo il quale la storia umana oltrepassi un giorno quella soglia del sacrificio al cui interno si è sviluppata fino a oggi. L'arte è, sulla scia del pensiero, parte di tale cammino. E a questo giungono, stanno giungendo, le raffigurazioni proprie delle vecchie culture del mondo delle viscere, i sogni del loro cuore, emarginato ma non distrutto. Juan Soriano non ha avuto bisogno, per aprirgli un ampio spazio nella propria pittura, di rappresentare l'indio che aspetta in silenzio la parola, che vive immerso in un sogno implorante il risveglio in pensiero e luce. La sua ferita, quella ferita che si confonde con tutto il suo essere, ha lasciato comunque la propria impronta in questa pittura, che è parte della Veronica di cui ha bisogno l'anima di una razza sacra.

Parigi, 1956

Verità ed essere nella pittura di Armando Barrios

L'arte vera si contraddistingue per la sua capacità di offrire una scintilla della rivelazione non già della propria «essenza», ma della propria vita. E la vita di tutto quel che esiste è sempre confusa, e restia a rendersi visibile. Se anche quella umana non lo fosse, l'arte, senza dubbio, non esisterebbe, né, prima di lei, il pensiero. Arte e pensiero hanno in comune, per cominciare, il fatto di essere azioni che mettono in salvo qualcosa di visibile, di contemplabile, della vita. E a questo scopo devono trovare, prima di tutto, un ambito di visibilità o, più genericamente, di manifestazione.

Ciò li porta a lottare, per conquistarlo, con quanto è dato, con lo spazio, il tempo, la parola e il suono, secondo le leggi del numero. Tutto questo, tuttavia, non appare *a priori* come un insieme di ambiti, o come un singolo ambito; tutto questo, al contrario, tecnica inclusa, va sorgendo via via nella passione di salvare qualcosa che non si vuole che vada disperso; qualcosa di ancora non comparso, qualcosa che può anche essere la realtà tutt'intera, che opprime l'uomo con la sua smania di essere, di entrare in una vita non più reale, ma più vera.

È tutta la realtà, infatti, a palpitare – tutto il reale sembra essere sempre sul punto di svanire – di una smania di essere per davvero, di farsi verità, che è il modo per non morire; di entrare in una vita che ha catturato il proprio tempo anziché essere catturata, imprigionata, da lui.

E sebbene l'arte – quando di arte si tratta – mantenga sempre un modo di manifestarsi più legato alla confusione e al mistero del sensibile di quanto non faccia il pensiero, le più rivelatrici tra le sue opere si distinguono per una certa purezza – al di qua e al di là dell'«arte pura» –, per un'unità che è presenza prima di essere figura in quanto è con la presenza che la figura, se c'è,

si impone; per un farsi, un venir facendosi, che permane. Al timore di dileguarsi del reale, che non esclude l'oppressione, ciò che si manifesta oppone la calma di ciò che perdura.

Una presenza, una calma e una quiete rara, alata, marcano, come sigillandola, la pittura di Armando Barrios. Ciò che essa presenta sono figure, figure che possono essere addirittura personaggi, più che di una storia o di un dramma, di un «Mistero». Figure che sono come parole.

Ci conducono, così, queste opere del pittore Barrios, a rivivere la silenziosa passione della pittura, il suo andare dal silenzio che la avvolge verso una parola non detta ancora, come se la pittura tutta fosse una specie di annunciazione.

L'annunciazione che prosegue, reiterandosi e variando; mistero che ne precede un altro avutosi già prima e dopo, quello della parola, l'umana parola o la parola dell'uomo. E la pittura è rimasta lì, in quel tempo che la annuncia ed è sul punto di produrla, che quasi la tocca, perché i misteri, tutti, devono proseguire la loro vita nella storia umana.

Annuncia, forse, la pittura, che la luce si è fatta, e che essendosi fatta si accinge a farsi, viene facendosi, nel tempo. Perché la pittura è anzitutto un mistero della temporalità, della luce che entra nel tempo. L'annuncio che la luce è. E dall'uomo ci si aspetta non che la «rappresenti», né che la immagini, ma che faccia qualcosa di più che percepirla. Dal momento che ce l'ha davanti, infatti, egli si strugge per lei e deve farla alla propria maniera. E questo farla, dato che non può essere crearla – dal nulla, tenebra assoluta –, può essere solo patirla e lasciare, portando allo scoperto e anche, necessariamente, occultando, che sia lei a farsi.

Dall'obbedienza alla luce, fanno sentire di essere nate le figure dei quadri di Barrios. Se ogni cosa ha il suo centro, il centro di questa pittura si indovina essere un germe di luce, una specie di seme invisibile dal quale la luce del quadro nasce creando uno spazio. Uno spazio interno, con qualcosa della grotta, con qualcosa di un viscere diamantino, come per l'aprirsi delle viscere diamantine della terra. Uno spazio nel suo farsi, e ciò decide già del colore, è già colore e, sin dall'inizio, architettura.

Perché bisogna chiamare architettura, e non solo struttura o costruzione, lo spazio che ospita corpi, figure. E più che corpi e

figure, presenze, come abbiamo già detto. Architettura, qui dov'è unità di spazio e figura vivente, perché l'architettura è espressione, cifra di vita, e a questo la struttura o la semplice costruzione non arriva.

È questa una felice soluzione – non diciamo l'unica, né l'unico esempio – dell'insieme della pittura moderna, o piuttosto dell'uomo moderno. Del conflitto che lo condusse, senza dubbio, a rinunciare alla figura, o meglio a sacrificarla. Conflitto originato da un rifiuto dello spazio omogeneo, dello spazio piano che si piega o estende in piani diversi conformemente alla prospettiva: dello spazio che corrisponde alla percezione comune, che serve per muoversi nella realtà della vita quotidiana. Originato, anche, quel conflitto, dato che nessun conflitto, per fortuna, nasce solo da un rifiuto, dalla smania di esplorare lo spazio, lo spazio-tempo, diremmo: di realizzare, quindi, quell'intimità dello spazio col tempo che è autentico movimento. Radice, questa, del cubismo e della pittura non-figurativa, non-oggettiva, e dell'astrattismo nelle sue diverse modulazioni, mistificazioni, naturali. Non è, però, che nella grande tradizione della pittura non si sia dato altro che lo spazio esteriore nel quale l'architettura è un contenitore, scenario in cui le figure entrano ed escono, presentandosi come le vediamo nell'«astratta» visione corrente – perché non c'è niente di più astratto del contenuto di questo vedere senza contemplare –; e l'averlo ignorato è l'ingiustizia, il torto, di cui si sono resi colpevoli, nel loro dogmatismo sopraffattore, tutti quei credi. Anche se non c'è dubbio che di tale spazio, portato agli estremi in opere di un asfissiante splendore, ci si era ampiamente serviti, fino ad abusarne. C'era bisogno, quindi, che la pittura si purificasse di questo splendore, che lo sguardo si liberasse di questo spazio restando, per cominciare, senza di esso. E il modo più radicale per farlo era rimanere senza figura.

Il conflitto aveva però poi, parallelamente, anche un altro aspetto: il rifiuto, l'orrore, della rappresentazione, del rappresentare come essenza della pittura; di quel rappresentare che è schiavitù della percezione comune – astratta, «pratica» –: il pittore illusionista che umilia la realtà pretendendo di catturarla. E, in conseguenza di tale rifiuto, l'assillo di produrre qualcosa che non dipenda di per sé dalla realtà circostante. Col che, però, oltre a commettere la stessa ingiustizia rispetto alla

vera pittura dipinta in passato – pittura non rappresentativa, quantunque rappresentante, della quale è superfluo fornire qui esempi –, si incorre in un errore ancora più grave e trascendente.

Si tratta della pretesa di creare dal nulla, quest'assoluta assenza di realtà, per arrivare con la massima certezza all'assoluto della pittura: l'essere privo di realtà. Niente di strano che una pretesa del genere sfoci nel sogno, un sogno fissato con la materializzazione congenita a qualsiasi sogno. Come prova il fatto che l'arte astratta più compiutamente tale ha, in genere, carattere onirico: di materia fissa, ossessionante, che toglie libertà.

A ciò si può opporre la tesi che esiste anche un sognare come esplorazione di spazi e materie: un avventurarsi nell'interno di quella realtà che quando siamo svegli percepiamo dall'esterno in un'incerta oscurità, e – anticipazione di viaggi interstellari – in spazi deserti non colonizzati ancora dalla vita umana. Una tale tesi sarebbe, è, giusta, e in questo senso l'avventura della pittura nata da quel conflitto e da quell'assillo non è priva – soprattutto come tentativo – di validità. Anche ammettendo che una simile tesi sia fondata, tuttavia, la conclusione dovrebbe essere, è, che l'esplorazione per mezzo di sogni dell'interno della materia come dei deserti, immensi, spazi esterni, deve portare a renderli viventi, a colonizzarli, a farli scendere o ascendere a seconda che si tratti degli inferi della materia o della luce non ancora sottomessa, non ancora promessa, della vita che viviamo. Che il frutto di quell'esplorazione per mezzo di sogni non può non essere un risveglio. Che il sogno dev'essere un sogno che al risveglio non si perde ma si apre, uscendo dall'ermetismo proprio di ogni sogno, della sua materializzata fissità.

La pittura di Armando Barrios viene dall'astrattismo, che ha dovuto essere per lui una rinuncia purificatrice, una notte oscura, un obbedire all'oscurità perché qualcosa, la luce, si facesse. È per questo che le sue figure hanno la fragranza di un fiore che si apre, che si risveglia tremando duro e freddo con il suo tempo con sé. La geometria si è unita all'oscurità delle viscere della terra tanto visitata dal sogno, e si è fatta cristallina architettura, come se avesse risvegliato una luce giacente in quelle profondità, un giacimento di luce imprigionata che nel

destarsi si libera. E si fa architettura grazie alla presenza della figura, delle figure, che, risvegliatesi anch'esse, del risveglio hanno le ali. Perché ogni risveglio è annunciazione.

Risveglia, la luce, lo spazio prigioniero o vuoto, la presenza sommersa, la parola, uccello della verità. È l'ascesa alla verità, verso la verità, di ciò che, non essendo arrivato a essere realtà, la attraversa. Senza questi giacimenti di realtà sommerse o imprigionate, l'arte, soprattutto l'arte della pittura, non esisterebbe. Come non esisterebbe poesia se all'uomo non gli sprofondata, o non gli si fosse nascosto, qualcosa della sua anima. Né pensiero se la realtà fosse totale e la visione la possedesse per intero.

Non è la realtà visibile l'oggetto, né il motore, della pittura, ma la realtà occulta o non comparsa ancora. Nel trarre in salvo quest'ultima, tuttavia, la pittura la passa per la realtà visibile, la forma in base a essa, accettando la legge della presenza e della figura; come legge, non come fonte di illusione. Ciò che ogni opera creata dall'uomo può porsi come obiettivo, infatti, non è la realtà, ma qualcosa di cui la realtà è priva: verità, unità, intimità, o meglio, profondità. Quella verità che la realtà non possiede, come se in essa vi fosse, agli occhi dell'uomo, un eccesso che bisogna ridurre e un'inerzia da cui bisogna destarla.

Alcune figure di Barrios sembrano essersi staccate dalla grotta cristallina. Sono le più povere: il colore, se del colore si può parlare a parte, è ombra di luce, pura luce rappresa. È il colore in cui la luce si denuda e insieme si avvolge per non ferire; sono, tali pitture, esse stesse architettura, esse stesse spazio e corpo. Per questo non hanno, né necessitano, atmosfera; non emanano la polvere di ciò che perde la sua realtà, indizio del venir meno della realtà irradiante; il sospetto e l'angoscia da cui l'uomo è assalito di fronte alla realtà quanto più splendente, fosforescente, questa si mostra. La maggiore minaccia che dalla realtà proviene, infatti, non è che essa fugga via, ma che si annulli nel suo perenne irradiarsi. Una minaccia che dev'essere stata avvertita molto acutamente, prima ancora che se ne sapesse qualcosa. In tale stato d'animo, l'uomo si è accostato alla realtà per ridurla, per disfarla, anche; a volte, per trovare al di sotto e al di là di essa qualcosa come l'essere e la verità. Un evento che non ha potuto realizzarsi, una passione che non può essere stata sofferta esclusivamente nel pensiero:

anche la pittura, che quell'evento ha annunciato, vi ha partecipato. Ed esso, così, è nato, anziché da uno sguardo che si impossessa, o pretende impossessarsi, di quello che vede, da uno sguardo che, al contrario, si spossessa, ossia da una presa di distanza dal proprio io, che rinuncia alla sua presa. Uno sguardo che trasforma le cose in esseri, le figure in presenze e verità. Un pittore spagnolo, Zurbarán, l'annunciatore di tutto un futuro del guardare e del dipingere, lo ha realizzato lasciando come abbandonato alla volontà divina tutto quello che dipingeva, e la sua pittura stessa. E la pittura di Armando Barrios parte da una così grande lontananza – di luogo, di tempo – per apparire dappertutto, più visibilmente però in queste figure staccatesi da una grotta cristallina; in queste figure, pure presenze, a lui affiliate.

Roma, 1960

Cieli dipinti

Noi non siamo del luogo in cui siamo nati, ma di quello che ha catturato il nostro sguardo. Il pittore Jesús González de la Torre è nato a Madrid, ma ha trascorso la sua adolescenza a Segovia. Per lui, è Segovia la patria. In quanto alle origini della sua famiglia, quella di sua madre è segoviana, mentre in quella di suo padre scorre sangue italiano.

È chiaro che non è con la stirpe, né con in sangue, che si dipinge. Anche in questo pittore, dunque, ciò che conta è lo sguardo. Che si è posato e torna a posarsi sul cielo di Segovia; non già, però, quello che si vede, ma un cielo altro, di cui il primo è annunciazione. È da quel cielo, che ha guardato; e non ha guardato solamente il cielo. Ciò che questo bambino vede dal suo cielo è, inevitabilmente, la Terra. Una Terra che può essere di prima, del primo giorno della creazione, o di dopo, del momento del caos. Rovine, nulla di intero... Nulla di intero, perché lo sguardo proviene dall'alto, da dove la Terra non si vede o si vede soltanto come una sfera, come quelle sfere dipinte con un contenuto oscuro, di inestricabile armonia. Cosa sono? Forse sono la Terra stessa, nella sua totalità, vista dall'alto.

In questa pittura non appare nessun viso umano, nessuna traccia dell'uomo, se non in qualche quadro degli ultimi, fatto col desiderio di dipingerlo dalla cosiddetta *Terra intermedia*, quella Terra preziosa dell'esoterismo islamico nella quale ci si trova prima di nascere e a cui si torna per resuscitare.

C'è, a Roma, nella piazza del mercato più frequentato, uno strano monumento. Si tratta di una porta, chiamata la *Porta Ermetica*, che è ciò che rimane del palazzo di certi cardinali del Rinascimento. Essa ha sette lemmi, corrispondenti ai sette pianeti. Uno di essi dice: «Se riesci a trasformare la Terra in Cielo e il Cielo nella Terra Preziosa, sarai chiamato saggio». Ho

pensato che fosse proprio questo ciò che, pur senza conoscere quel lemma, il pittore Jesús G. de la Torre cercava. Con il solo sguardo, però, senza servirsi di alcuna materia. Guardare, cercare il luogo da cui, nello stesso tempo, si incrociano lo sguardo di cui la Terra ha bisogno e lo sguardo che la Terra riceve. Un'avventura vinta o persa soltanto nella luce.

I quadri sferici di Jesús G. de la Torre sarebbero, quindi, il luogo della totalità della Terra, vista però da fuori e dall'alto.

Cosa contengono? Una delle rare volte in cui vi si riflette l'umano, l'umano è una folla, la tristezza dell'umano visto dall'alto. Giorno verrà in cui nell'opera di questo pittore apparirà il volto di colui che sembra inseguire l'aurora, l'aurora di quella Terra preziosa in cui l'umano viene salvato senza apparire e il celeste discende sull'umano abbracciandolo.

In una delle opere di questo pittore, il cielo, che nei suoi quadri è sempre tanto liscio e chiaro, appare nero, oscurissimo. E, sotto di esso, la Terra, lei stessa aperta, con delle tracce di sangue, come se avesse ospitato qualcosa di sanguinoso, uno stigma, un uomo forse, dei segni di un uomo insanguinato, appartenente a quella folla contemplata dall'alto.

Questa sopraelevazione è un fuori, ma con un chiaro anelito di trovarsi all'interno, di essere quell'interno che ancora non si manifesta, che forse non si potrà manifestare mai. Per questo, penso, davanti a questa pittura tanto levigata, tanto ordinata e matematica, che essa stia abbracciando e nascondendo l'anelito proprio dell'umano di essere divino, celeste, nello stesso tempo in cui il cielo si sponde per cercare di arrivare alla Terra. Credo che qui risiedano l'enigma e il piacere di questa pittura.

No, non c'è solo enigma. C'è piacere, negli azzurri, in quegli azzurri che potrebbero ben essere segoviani. Di azzurri ce ne sono molti, a Segovia; è la terra, dell'azzurro, degli azzurri, delle lontananze azzurre della sierra, del qui e ora, di ciò che è azzurro senza una ragione per esserlo. Questo io ho visto, e di questo ho goduto, a Segovia. E questo è ciò che ho trovato di più vivente nella poesia del pittore Jesús G. de la Torre.

Mi auguro e mi aspetto che quest'abbraccio capace di darci l'aurora già annunciata appaia al più presto. E quell'ultimo cielo, tanto scuro, potrebbe essere uno spazio interstellare, disabitato, una distanza che ancora ci divide dalla Terra preziosa e che le tracce dell'uomo insanguinato chiedono sia

percorsa, sia visitata.

C'è anche qualcosa di italiano, in questa pittura: l'apertura, la generosità, dello spazio, quei campi non abitati di un Giotto, quello sguardo sempre sul punto di spandersi.

Madrid, 1986

Nella pittura di Baruj Salinas

Non tutte le opere pittoriche creano, come fa l'opera di Baruj Salinas, il sentire nato da quel sentire originario che è il sentirsi, colui che guarda, dinanzi a qualcosa che viene da qualche parte e verso qualche parte va, come transitando innanzitutto davanti a un evento – con qualcosa che accade, veramente, anziché qualcosa di fisso che stia già lì in vista – che nel caso dell'opera di Baruj Salinas invade l'animo nitidamente e delicatamente, assorbendolo a un punto tale che in mancanza della permanente purezza da cui esso immediatamente proviene, lo condurrebbe a essere suo complice – casi del genere non mancano – o a provare un attaccamento smodato, sconfinante facilmente in «scommessa». No, non è così che vanno le cose con l'irrompere istantaneo e al contempo delicato, calmo, della pittura di Salinas. La purezza, oltre che in essa, dentro di essa, è anche al suo fianco come guardiano: come l'Angelo che, dal primo istante in cui essa ha fatto la sua comparsa davanti ai miei occhi, non è mai assente da tutto ciò che di quest'opera mi è stato dato di poter vedere. Ed è così che prima che una forma, che certe figure, io ho visto quest'Angelo che difende e tiene invisibilmente insieme questa pittura tanto visibile che si installa nell'invisibile senza alcuna allusione, senza alcuna intenzione né premeditazione, grazie solo a se stessa.

Nell'opera d'arte, l'intangibile, oltre a darsi in diverse forme conosciute, non può non darsi anche in tante altre che vivono al di là delle zone del mondo che conosciamo o crediamo di conoscere. Al di là di ciò che è conosciuto da noi, non del conoscibile. La più facile da conoscere e da sentire è l'intangibilità chiusa su se stessa, il segno della purezza che esclude ogni partecipazione e persino la semplice riduzione della distanza fisica e sentimentale. Poi vi è, al polo opposto,

quell'altra, creata dai riverberi della luce che illumina offuscando. E quella che annuncia, fino a darle corpo, una proibizione: il *no* che sigilla l'intangibile.

Non è così, separata da tutto e tutto separando, che la pittura appare nella pittura di Salinas. E tuttavia, il vuoto in cui la bellezza risiede è presente e rende più singolare il modo di apparire, la presenza stessa, di questa non cercata bellezza.

Perché ciò che accade, in questa pittura di Salinas, è che il vuoto si è trasformato in cavità, in quella cavità in cui la realtà si installa a modo suo, il modo in cui essa vorrebbe sempre che la si lasciasse stare. Diciamo stare per modo di dire, perché l'uomo, in verità, non conosce in anticipo quello stare, quei modi di stare [*estares*] e di apparire della realtà. Risulta cioè impossibile, in linea di principio, immaginare come sarebbe la realtà lasciata a se stessa, dato il radicale condizionamento, dovuto alla dipendenza dei nostri sensi dallo spazio-tempo, con cui l'uomo la percepisce. Anche se egli avesse altri sensi, la percezione non se ne avvantaggerebbe; e la sua stessa fantasia è prigioniera di queste leggi. E così l'anelito, che arriva a essere amore, proprio della pittura di Salinas, non trova altro punto di partenza che quello derivante dalla zona più profonda e insieme più originaria del suo essere umano: lo spossarsi [*desposeerse*] il più possibile, il retrocedere a un tempo precedente la sua azione – che è innanzitutto sguardo –, a un sintonizzarsi [*congeniar*] con la realtà, a un venire apparendo congenitamente con essa e non prima di essa. A un non aver fatto, per meglio vedere, la solitudine in se stesso.

Immediatamente, tra lo sguardo di chi guarda e ciò che viene guardato si produce non un soprassalto ma una sincronizzazione, una grande calma, benché in alcuni casi un elemento inquietante si intraveda. Quell'istante di sincronizzazione, tuttavia, prevale su tutto, e potrebbe prevalere anche su qualcosa di più. Così, ciò che quest'opera, tanto lontana come si trova dalla fame di potere, suscita nell'osservatore, ciò che a questi rimane dopo che l'ha vista, è un sentirsi in grado di vedersela con la realtà e con la vita. Quest'istante di convivenza gli ha dato l'immensità della realtà unitamente alla capacità di viverla, di «farsene carico», direbbero certi trattatisti, non però chi scrive. Non si tratta di responsabilizzarsi, né di farsi carico di termini morali e quasi

sempre politici, ma di qualcosa di più potente e insieme tranquillo.

Il ritrovarsi con l'infinitezza della realtà senza tema di perdersi in essa, da essa insensibilmente sostenuto. E con l'immensità della vita unita alla possibilità di viverla. Si potrebbe, si può, fare di tutto, perfino dipingere. Dipingere, lì per lì, più di qualsiasi altra cosa. E chi è che qualche volta non ha provato acutamente, e spesso tacitamente e perfino sordamente, l'anelito di dipingere? Aprono la porta a quest'anelito, le pitture di Salinas, e già col solo guardarle si sta dipingendo; a condizione, questo sì, di essere liberi dall'ansia di possesso, dalle diaboliche parole: questa pittura è mia, l'ho fatta io.

Qualcosa di analogo accade davanti a ogni opera di creazione. Chi, imbevendosene, esce dal carcere della limitazione in virtù dell'esserglisi completamente manifestato il suo segreto, non può mettersi a possedere.

In questo suo aprirsi completamente, l'opera di Salinas sta chiamando tanto colui che lo crea quanto colui che lo riceve a dimenticare insieme il peccato originale, diremmo, di servirsi delle arti per essere *se stessi* e non affinché a essere sia ciò che l'arte dà, affinché la pittura, il pensiero pittorico, accada, si verifichi, a mo' del farsi di un universo. Le forme, in questa pittura, sono esse stesse a farsi; le figure e, il che sembra più raro, i segni. E, soprattutto, gli spazi: i fiumi, i mari e il cielo. L'ondeggiare e il serpeggiare di queste forme da se stesse, nel loro «essere» intangibile.

Di cammini tracciati dall'uomo non ce ne sono, né se ne sente la mancanza. Solo l'intatta architettura del pensiero che si apre, la parola creatrice che non si è separata da se stessa, il divino non costretto a uscire allo scoperto. I fiumi che scorrono liberamente senza bisogno di un alveo perché non si sentono spinti a traboccare. I mari dell'Aurora inviolata. L'amore ancora senza pena. L'aria senza padrone. Le caverne di muschio, di materia preziosa, prima di chiudersi per non farsi scoprire. E il fuoco, se si presenta, è in qualche segno; il fuoco trattenuto nella sua capacità devastatrice, prima di essere divinità.

E dato che i colori, in questa pittura, si fanno, e sappiamo che senza fuoco non c'è luce, ci dev'essere un fuoco che li alimenti, che mantenga quel minimo di carnalità di cui il

vivente ha bisogno per mostrarsi. Il dio carnale ancora non si è infuriato, forse dorme. Perché qualcosa che dorme c'è in ogni creazione, e l'azione umana non lo deve destare. – C'è una Sulamita.¹

Il sonno non è caduto sulla creazione. Né la notte. Non c'è stata scissione. Il fiore del giorno si apre senza timore.

E al modo del fiore, esso si apre su una tenue, lieve ombra. Qui, però, non vi è ancora l'imposizione del corpo, nemmeno dei luminosi corpi celesti. Forse la luce si starà dando in qualche universo senza caduta, e lo stesso cielo potrebbe non pesare, e non essere mai tetto, e non chiedere di essere scalato? Forse è così che doveva essere, forse che non lo è, quando il soggetto smette di proporre se stesso con l'unico risultato di oggettivarsi, di uscire di sé per la falsa porta della rappresentazione, rendendo impossibile insieme la pura oggettività e l'originalità del soggetto, alla quale è indubbiamente promesso e avviato, sempre che non sia lui a farsi avanti proponendosela, trasformandosi nell'impedimento che insidia le nozze? Perché di nozze si tratta: tra l'essere e il non-essere, tra la luce e il buio, tra la realtà, tra gli elementi – fuoco, aria, terra e acqua – affinché non vi sia inferno.

Affinché non sia atteso dall'inferno ogni essere nato o, meglio, ogni cosa che, manifestandosi, si affaccia a quella manifestazione iniziale che è amore. L'amore senz'ombra, pura trascendenza. Senza pena e senza morte. E allora il nato dovrebbe essere concepito. E il pensiero stesso, il suo attualizzarsi, il suo manifestarsi come vita conformemente al puro filosofare che Aristotele propone.

La vita, però, non si lascia imprigionare. Il pensare si fa, come qui, vita in quella sua modalità che è la pittura, come si sta facendo adesso in essa una realtà di allora, quando il giorno albeggiava, quando la luce giungeva «ai piedi di una sorgente chiara portando con sé il fuoco limpido affinché possa bagnarsi nell'acqua». Una sorgente chiara, che non respinge il fuoco ma si allea con esso, si percepisce, benché non la si veda, come fondo trasparente dello sgorgare della realtà. E così il colore che ci sembra avvolgente e predominante è l'azzurro, l'azzurro che non richiede di essere dipinto – rappresentato –, di fare atto di presenza, per impregnare lo spazio con la propria qualità, quasi sostanza. Pura qualità, quest'azzurro che non è quello

delle lontananze, né quello degli orizzonti, né quello sostenuto dagli oggetti. Si sostiene da solo, sostanza visibile e incorporea. Incorporeo e visibile, si annuncia come una certa meta di questo transitare del colore non il bianco, bensì quel bianco che non sarebbe più qualità ma soggetto, il soggetto interamente inedito che ci guarda e attrae, al modo di una guida, attraversando spazi deserti tra astri sconosciuti, muovendosi ancora senza figura, musicalmente.

E segni, appaiono, in certi quadri di Salinas, che più che essere enigma sono mistero. Segni del mistero della creazione; lettere, forse. Tutto transita in una quiete che solo la massima velocità raggiunge. Tutto transita come un fiume senza fango. Tutto si acquieta come un mare che non chiede di essere sondato.

Sarebbe possibile, dunque, un Universo nel quale l'essere, la realtà e la vita, anziché soprapporsi, si accordino? Un Universo nel quale l'uomo troverebbe il suo riposo nell'Angelo la cui presenza abbiamo avvertito nel primo istante del nostro guardare questa pittura; nella libertà di non dover essere padrone bensì amico, fratello, di tutto il vivente. «Solo un cuore innocente può abitare l'Universo», mi ha fatto notare di aver letto in un mio libro un filosofo, Emil Cioran, che da sempre, ancor prima di saperlo, come accade in certi casi, intende trovare all'Uomo un altro posto nel Cosmo, dunque un altro Cosmo. Un altro Universo, diciamo l'Universo come quello che arriviamo a sentir respirare, vivere e muoversi nella pittura di Baruj Salinas.

Messico, D.F., 1981

¹ «Sulamita» è chiamata *la Sposa* del *Cantico dei Cantici*, della quale si dice tra l'altro: «Io m'ero addormentata, ma il mio cuore era sveglio » [n.d.t.].

Come un pendolo

L'essere che si è destato deve sostenersi, così, come un pendolo vivente, in un movimento incessante, sorretto da un punto remoto, trasformando il venir meno in pausa, e la pausa, in luogo di più profonda e obbediente oscillazione, rivelando così il suo segreto: essere un diàpason dell'impercettibile fluire musicale dell'interiorità del tempo vivo.

Ginevra, 1983

Prima dell'occultamento. I mari

*«A Paulo Ramos Filho, adesso ormai
nell'infinità inviolata
della sua parola.»*

I

Alla fine, e già sin dal primo albeggiare, si percepisce che sono venuti apparendo i mari. Il mare che si insinua bianchiccio nel primo chiarore, sempre spronato dal sole ma senza che questo lo ferisca. Il mare non è mai una ferita, persino quando entra come un braccio nella terra e neanche allungandosi ferisce. Lecca, abbraccia, solca come se fosse lui stesso nave che si cerca. E si sponde come spuma. La spuma il suo segno tra tutti e il suo emblema, se ne avesse uno.

Le aurore si distinguono così tra quelle che sono l'apparizione istantanea di una ferita annunciatrice di lotta, scissione e rottura delle tenebre nella finitezza che si reitera, che si reitererà sempre, come se fosse, una simile irruzione, l'unica forma di apparizione della luce, e le aurore che a partire dall'alba si presentano come una forma di quello che in quanto a lui meno sembra averla: il mare, i mari.

Un'acqua non sommersa porta l'aurora, senza che per questo venga sollevata. I mari intatti nella loro purezza originaria di prima della sottomissione alla terra, alla terra che sappiamo vittoriosa sin dal suo minimo apparire. Sorge, la terra, in isole come un'affogata che riesce finalmente a respirare. E in certe isole respira ancora. Mentre in altre ricade nel suo naturale, congenito processo di ergersi, indurirsi, pietrificarsi in fortezza; nel suo farsi inespugnabile castello.

Acropoli, invitta. Il minuscolo tempio di Atena Nike manifesta apertamente, com'è proprio di tutto ciò che è greco, questa

vittoria dell'acropoli stessa che alla fine dovette ricevere la sua dea. Terra preparata senza dubbio da Zeus, sottratta a Poseidone per collocarvi la sua Atena, che dovette farsi uccello per dominare la terra. Uccello notturno, insonne civetta: il mare ancora nei suoi occhi.

II

In alto, nei cieli dell'aurora, il mare lava se stesso e si salva dall'essere un ente, dall'essere nominato come soggetto. Non è più lui. E in questa purezza il suo essere si espande in libertà. Sono le acque e niente più, quelle che sono rimaste senza utilità possibile, creandosi da sè sole il proprio luogo, che non tolgono a nessuno. E per questo stesso motivo, forse, la loro presenza non avanza come una proposizione, né come un enunciato, ma nel modo che sarà in qualche parte o in qualche regione del tempo anteriore che sia rimasta a galla. Luoghi, tempi dell'acqua rifluente in se stessa [*ensimismada*] nell'oblio.

Mari, quelli dell'aurora, che appena si insinuano, come tutto ciò che acquistò o ebbe o fu beneficato del proprio essere prima che ce ne fosse memoria. E che così invoca quel qualcosa che respira nel fondo dell'essere – solo uno? – senza nascondersi e senza mostrarsi, imperturbabilmente sconosciuto, nella sua perfezione. Pura perfezione non toccata dalla legge che stabilisce che ogni manifestazione si apra al divenire: tempo e luce colorata, densità e colore, segni da cui il seme occulto germoglia. O la luce che si ritira senza cedere il passo all'oscurità, e il tempo che resta sospeso, un presente illimitato, al presentarsi delle figure dell'essere.

E intanto lei, la perfezione stessa, non può manifestarsi: la sua presenza non è né sommersa né nascosta. È rimasta solo nei mari dell'aurora senza fondo, e per questo non può nemmeno essere sognata. Perché i sogni vengono dall'occultamento immediato, così quotidiano, benché in alcuni vi siano reminiscenze senza angoscia di qualcosa di anteriore al primo occultamento. L'angoscia, infatti, rende palese l'occultamento

relativo, quello che chiede di essere oltrepassato e perfino violato.

L'angoscia, da cui solo sprofondando nel non-essere da cui essa giunse chi da essa fu vinto evita di gettarsi all'azione estemporanea, violenta. E il non essere, non potendolo fare nel tempo e nemmeno nell'atemporalità, si versa nell'extratemporalità vendicativa; vendetta che realizza contro la vita, dato che contro l'essere non può. E «crea» quel coltello dell'estemporaneo capace di schiantare il corpo di ciò che è vivo.

III

La perfezione lasciata nell'oblio quando non c'era solitudine. E ora, dopo il remoto allora, trema a tu per tu con se stessa, da nient'altro difesa che dalla sua irriconoscibilità.

Sconosciuta che in ogni sconosciuto che si affaccia si nasconde, rendendo impenetrabile lo sconosciuto stesso, cancellando il suo volto, facendo svanire la sua forma o riducendola fino a trasformarla in un punto: un solo punto, questo sì, indelebile. Un punto nell'infinità inviolata.

Parigi, 1979

Il vuoto e la bellezza

La visione – la fiamma

Tutto è rivelazione, tutto lo sarebbe se fosse accolto alla stato nascente. La visione che giunge da fuori rompendo l'oscurità del senso, la vista che si apre, e che si apre veramente solo se sotto di essa e con essa si apre insieme la visione. Quando il senso unico dell'essere si desta in libertà, in conformità alla propria legge, senza l'oppressiva presenza dell'intenzione, disinteressatamente, senz'altra finalità che la fedeltà al proprio essere, nella vita che si apre. La visione si accende, così, come una fiamma, quando la realtà visibile si presenta in libertà in chi la guarda. Una fiamma che fonde il senso fino a quell'istante cieco col vedere che gli corrisponde, e con la realtà stessa che non le oppone resistenza alcuna. Perché non giunge come un'estranea che bisogna assimilare, né come una schiava che bisogna liberare, né con potestà di possedere. E non si presenta quindi né come realtà né come irrealtà. L'accendersi della visione, la bellezza, si dà, semplicemente. La fiamma che purifica egualmente la realtà corporea e la visione corporale, illuminando, vivificando, sollevando, senza occupare con questo tutto l'orizzonte alla portata di chi guarda. La fiamma che è la bellezza stessa, pura per se stessa. La bellezza che è vita e visione, la vita della visione. E intanto la fiamma perdura, la visione del vivente, di ciò che da se stesso si accende e poi, sempre da se stesso, si spegne e si estingue, lasciando nell'aria e nella mente la sua geometria visibile. E quando così non è, resta l'impronta del numero accordato, e la cenere che in qualche modo colui che così ha visto raccoglie e custodisce. E un vuoto non disponibile per un altro genere di visione e che riapparirà, rendendosi ostensibile, quando ormai lo si conosce, in ogni manifestazione di bellezza.

Il vuoto e la bellezza

La bellezza fa il vuoto – lo crea – come se quel volto che ogni cosa acquista quando è bagnata da lei giungesse da un lontano nulla e a esso dovesse tornare, lasciando la cenere del suo semblante alla condizione terrestre, a quell'essere che della bellezza partecipa. E che le chiede sempre un corpo, la sua copia, di cui per una specie di misericordia lei gli lascia a volte la traccia: polvere o cenere. *E al posto del nulla, un vuoto qualitativo, sigillato e insieme puro, ombra del volto della bellezza al suo partire. Ma una volta creato quel suo vuoto, la bellezza lo fa suo, perché le appartiene, è la sua aureola, il suo spazio sacro in cui resta intangibile.* Uno spazio nel quale all'essere terrestre non è possibile installarsi, ma che lo invita a uscire di sé, che spinge a uscire di sé l'essere nascosto, anima accompagnata dai sensi; che trascina con sé l'esistere corporale e lo avvolge; lo unifica. E sulla soglia stessa del vuoto che crea la bellezza, l'essere terrestre, corporale ed esistente, si arrende; depone la sua pretesa di essere separatamente e anche quella di essere lui, se stesso; consegna i suoi sensi, che si fanno tutt'uno con l'anima. Un evento che è stato chiamato contemplazione e oblio di ogni cura.

Il centro e il punto privilegiato

Si tende a pensare che il centro di se stessi si trovi all'interno della propria persona, il che evita a questa di prendere in considerazione ciò che si muove nell'intimo. Il movimento più intimo non può essere che quello del centro stesso. E questo anche quando si intenda il vivere come un'esigenza di intima trasformazione.

La proprietà del centro è di attrarre, di raccogliere tutt'intorno quanto procede disperso. E questo comporta che il centro sia sempre immobile.

E il centro ultimo lo ha da essere, immobile. Ma nell'uomo, creatura tanto subordinata, il centro deve essere quieto, che non è lo stesso che immobile. Al contrario, è la quiete che permette che il centro si muova a modo suo, in conformità alla sua incalcolabile «natura».

Non c'è atto umano che non si dia seguendo una scala, ascendente senza dubbio, con la minaccia, raramente evitata del tutto, della caduta. E benché questa scala venga seguita con una certa continuità, in essa si danno periodi decisivi, tappe, indugi.

Durante la prima tappa della scala ascendente della persona, così, il centro dell'essere umano opera in un modo che risponde al sentire originario e all'idea corrispondente che il centro sia innanzitutto immobile, dotato di potere di attrazione, ordinatore: fuoco di condensazione invisibile.

La tappa successiva comincia in virtù di una certa trasformazione che ha dovuto verificarsi una volta che si sia già sentita la necessità e la capacità del centro di muoversi, di transmigrare da un luogo a un punto nuovo. È la tappa della quiete; il centro non è immobile, ma quieto. E in quiete comincia a entrare quanto lo circonda. Una trasformazione decisiva si è compiuta. Inizia una «Vita nova».

Barcellona, 1977

Albero

Tre cose era quest'albero nella sua forma. Era lì, nel centro. Ci sarà ancora? Continuerà a esserci? Questo è quello che io mi domando da giorni con un'angoscia inesplicabile, se è che l'angoscia può mai essere spiegata.

La primavera lo lasciava intatto come l'inverno, perché la neve non si posava sui suoi rami, né grandi né piccoli, dove non c'era nemmeno rifugio per gli insetti. Non lo vidi mai germogliare nelle tante e tante primavere in cui passai di lì senza smettere di guardarlo e di girargli intorno. Ogni giorno, né un bocciolo né un germoglio.

L'albero era vecchio e non lo era; aveva raggiunto l'età di essere, l'età dell'essere. Non era, dunque, né vecchio né giovane; aveva ormai superato il limite della generazione. Se era vecchio lo era secondo questo criterio della generazione, perché non germogliava più.

E crescevano fino a quando ormai restavano lì senza uscire più perché erano morti o, più che morti, estinti o, meglio, trasformati. Quale intima avventura della linfa e delle radici intatte e gloriose, quasi a fior di pelle, di quell'albero che era cresciuto in quel modo, aprendosi e chiudendosi!

Aprendosi, però, in forma che si disegnava nell'aria, che non era un luogo di transito né un luogo di metamorfosi, perché ormai non poteva cambiare, ma un luogo, una creatura, che era, semplicemente, quell'albero.

Di quale regno? Qualche botanico lo avrà studiato, ma la mia ignoranza non lo sa. Non lo so se non perché l'ho visto, perché l'ho amato, e ora perché lo sogno. E se lo sogno tanto, non sarà che non esiste più, che si è trasformato in sogno mio,

quest'essere?

No, nessuno si poteva avvicinare a quell'albero a causa della respirazione che da lui emanava. Da dove? Dai suoi rami? Dal suo cuore ancora acceso? Non saprei dirlo. Però respiro, quell'albero, Signore, sì che lo aveva.

Madrid, 1985

Metodo

Tocca addormentarsi in alto nella luce.

Tocca restare svegli in basso nell'oscurità intraterrestre, intracorporale, dei diversi corpi che l'uomo terrestre abita: quello della terra, quello dell'universo, il suo proprio.

Là, nelle «profondità», negli inferi, il cuore veglia, non si concede riposo, si riaccende in se stesso.

In alto, nella luce, il cuore si abbandona, si consegna. Si raccoglie. Si addormenta, alla fine, senza più pena. Nella luce che accoglie dove non si patisce violenza alcuna perché lì, a quella luce, si è giunti senza forzare alcuna porta e persino senza aprirla, senza avere attraversato soglie di luce e d'ombra, senza sforzo e senza protezione.

Barcellona, 1977

APPENDICE

Nasce la pittura

La pittura nasce in un momento di profondo sbigottimento davanti al mondo, in un momento in cui il mondo sensibile esiste con una potenza, una forza, estranea, vale a dire non umana. Al contrario di ciò che credeva il soggettivismo più o meno idealista con la sua teoria dell'*Einfühlung*,¹ possiamo dire che il mondo sensibile interessa l'uomo in quanto è non umano, a lui estraneo, da lui distinto e, a volte, a lui opposto. Di qui, il senso di magia presente in ogni buona pittura. Ogni pittura è un patto, un patto con un mondo di chiarezze o un patto con oscure forze occulte che vengono obbligate a uscire alla luce. Anche per questo, in ogni pittura c'è violenza. Dipingere è un modo di violare segreti del mondo, segreti visibili, segreti per gli occhi, fondamentalmente, benché la pittura ci faccia regali anche per altri sensi.

La pittura viola segreti visibili, ossia tali da poter essere visti. Ve ne sono di due tipi: quelli che sono già lì ma che nessuno vede finché il pittore non li mostra, e quelli che non possiedono una corporeità separata: forme non realizzate, cioè, non palesi, che il pittore crea nel momento in cui le scopre. Ricorrendo a una classificazione facile, diremmo: segreti del *sensibile* e segreti dell'*intelligibile*. Un pittore del sensibile sarebbe Tiziano, dell'intelligibile Mantegna, per limitarci agli italiani.

C'è però un momento in cui la pittura non viola più segreti del mondo, un momento in cui essa ha ormai perduto quella sua violenza tesa a strappare strani segreti e il mondo ha cessato di apparire estraneo al pittore; e questo perché in quel momento egli, dipingendo, tiene presente ciò che la pittura ha già conquistato, non si pone più davanti a paesaggi sconosciuti, si appresta a darci qualcosa che è già un risultato, una conseguenza, un termine, una *perfezione*.

È il momento in cui il pittore perfezionerà, rifarà, il già fatto, chiarirà e metterà in evidenza quello che altri hanno già realizzato. Diremmo, dunque, che la sua conquista non è più una conquista ontologica, ma tecnica. Non è un nuovo aspetto dell'essere, dell'essere accessibile alla pittura, ciò che egli ci darà, ma una perfezione ormai plasmata di quell'essere, grazie a un dominio tecnico che la renderà più evidente. Una pittura del genere è sempre l'evidenza di una pittura precedente. Raffaello, così, è l'evidenza di tutti i pittori del Quattrocento, incluso Fra' Filippo Lippi. Ciò significa che egli non aggiunge niente di rilevante che già non si trovi in loro, che chiarisce e manifesta elementi che in loro si trovano respinti in secondo piano; e che prescinde da alcune delle loro caratteristiche. Come dire che è un po' una loro generalizzazione, che può trovarsi con loro in un rapporto simile a quello esistente tra una definizione e la concreta diversità che viene definita, anche se non come una specie di cui quelli siano gli individui nel senso di includerli tutti in ciò che essi hanno di essenziale – cosa, questa, che sarebbe azzardato affermare nel campo dell'arte, in cui non si sa cos'è l'essenziale finché non ci si imbatte in esso nell'opera. Basti dire, per ora, che stiamo parlando di una messa in evidenza o chiarificazione di determinati elementi.

Partivamo, parlando di Pittura, da un mondo non dipinto al quale faceva allusione il mondo dipinto.

Il mondo non dipinto può essere reale, immaginato, sognato o estratto dal reale; in ogni caso, comunque, i suoi elementi appartengono alla realtà o ne provengono. Ciò significa che il mondo dipinto può riferirsi direttamente al mondo *reale*, senza intermediari, solo in un caso. In altri casi, il mondo dipinto può riferirsi a un mondo tratto dal reale, con elementi del mondo reale, però non reale esso stesso.

Questo per quanto si riferisce alla struttura del mondo non dipinto. Nel primo caso, non c'è dubbio che ci troviamo in presenza di una pittura realistica, visto il suo riferirsi senza intermediari al mondo reale.

La pittura che si dirige direttamente al mondo reale, inutile dirlo, ha evidentemente come suo presupposto che l'atteggiamento vitale del pittore sia di accettazione della realtà così com'è. Ora, a noi tale atteggiamento non ci interessa che

come condizione preliminare; ben maggiore è l'interesse con cui guardiamo a come il pittore si rivolge a questa realtà e la elabora.

In ciò che abbiamo appena detto notiamo però subito un equivoco, che ci affrettiamo a chiarire. Abbiamo un mondo che il pittore accetta, volgendosi immediatamente a rappresentarlo; a rappresentare, dunque, questo mondo che egli, prima di dipingere (ma evidentemente già in quanto pittore), accetta. Si tratta, in altre parole, di un mondo che il pittore accetta senza inventare nulla, tralasciando noi per il momento di interessarci se tale mondo sia reale oppure sia un mondo di rappresentazioni mitiche o religiose.

Perciò, piuttosto che di un mondo reale e di un mondo dipinto, parleremo di un mondo *dato*, ricevuto dal pittore, e di un mondo *posto*.

Il mondo *dato* è il mondo ricevuto, non inventato, da cui il pittore parte. Ora, esiste una pittura che aderisce immediatamente al mondo dato, che è dipinta cioè in funzione di questo. L'artista sembra misconoscere la sua funzione, che ha due aspetti: visione e disposizione.

Questo tipo di pittura è quella primitiva. Sua caratteristica è l'accettazione assoluta di un mondo dato, composto da due classi di elementi: realtà (paesaggi, persone) e mondo non reale ma dato, accettato, per fede, rappresentazione religiosa. Il pittore primitivo accetta tanto l'uno quanto l'altro, e con questi due elementi compone un quadro, nel quale, in un'unica atmosfera, pone identico accento, identico peso, identico genere di chiarezza.

Arriva un momento, però, in cui il mondo dipinto raggiunge una certa indipendenza. Qui sono già presenti elementi propriamente pittorici, del mondo dipinto stesso, con cui la pittura si dispone e si costruisce da se stessa, senza stabilire un nuovo contatto con il mondo non dipinto ossia senza che ci sia bisogno di averne una nuova intuizione. Questi elementi sono: una tematica, una tecnica e uno spazio che ha acquistato in qualche modo indipendenza.

La tematica è l'insieme dei temi creati da una tradizione pittorica; la tecnica è l'insieme delle soluzioni ai problemi di luce, abbigliamento, distribuzione delle masse; in quanto allo spazio, il suo acquistare indipendenza dipende forse proprio

dall'imporsi degli altri due elementi. Nel quadro primitivo, in altre parole, lo spazio risultava dalla disposizione delle cose, non vi era una sua unità preesistente all'inserimento di queste, adattate le une alle altre; piuttosto, si partiva dalla cosa, e questa era rappresentata tenendo conto della sua materia, ossia del dato, della cui rappresentazione lo spazio era poi la risultante.

Ora, nel momento in cui il quadro si rende autonomo, viene cioè costruito in modo indipendente in considerazione degli elementi pittorici di cui sopra, è facile comprendere come lo spazio acquisti idealità, come esso diventi cioè preliminare, e come sorgano relazioni puramente spaziali all'interno delle quali vengono a disporsi le cose.

Le cose, vale a dire il dato. Di quei tre elementi – tema, tecnica e spazio – gli ultimi due sono posti, il primo è *dato*. Ora, è dato, e questo è sommamente importante, all'interno di una tradizione pittorica; il dato, cioè, è già piuttosto un mondo reale di paesaggi e un mondo di figure create da una fede religiosa: è un tema pittorico. Il riferirsi di ciò che viene dipinto a ciò che è dato, perciò, avviene ormai attraverso un intermediario pittorico, grazie a un riferimento indiretto, non [im]mediato, non ingenuo dal punto di vista estetico; la pittura ha acquistato coscienza di ciò che è essa a porre, e pertanto non è più ingenua.

La pittura è ormai idealista. Il suo spazio è uno spazio preliminare alle cose, uno spazio nuovo e ideale; i suoi temi, pertanto, non sono presi immediatamente dal mondo non dipinto, ma da quello dipinto, e la sua tecnica le fornisce un sapere. Il mondo dipinto comincia ad avere autonomia, indipendenza, comincia a esistere in sé e per sé, richiamandosi sempre più alla lontana al mondo dato, non dipinto.

Di ciò si ha un caso esemplare in Raffaello. Possiamo dire, quindi, che Raffaello fa una pittura idealista.

Passiamo ora al vero e proprio quadro:

- Categorie del mondo non dipinto;
- Categorie del mondo dipinto.

Evitiamo di confondere le categorie con gli elementi, le componenti. Le categorie sono rami dell'essere, divisioni

dell'essere.

Dato che ciò che è dipinto e ciò che non è dipinto sono ontologicamente eterogenei, anche le loro categorie saranno eterogenee.

Le categorie del mondo non dipinto saranno categorie dell'essere, sicuramente, però sarebbe assurdo che applicassimo a questo essere-rappresentabile le categorie, mettiamo, di Aristotele o di Kant. Ciò che caratterizza il mondo non dipinto è la sua possibilità di venir rappresentato, e tutto ciò che è rappresentabile deve avere una figura, una forma. L'essere non dipinto, pertanto, è un essere di figure e di forme, vale a dire un essere che già da se stesso rende possibile la pittura, se non ne ha addirittura bisogno.

Tra i due mondi, in altre parole, esiste un legame ontologico [?],² tale per cui essi non se ne stanno lì indipendenti l'uno dall'altro, ma sono allacciati tra loro e fanno allusione l'uno all'altro. La pittura si riferisce al mondo dato, però il mondo dato si riferisce dal canto suo alla pittura; se così non fosse, non potrebbe essere dipinto. Ciò che è dipinto e ciò che non è dipinto hanno poi qualcosa in comune, che è ciò che è plastico, ossia ciò che offre una forma. Le categorie del mondo dipinto e quelle del mondo non dipinto saranno, quindi, categorie della forma, dell'essere-rappresentabile, come potremmo chiamarlo.

Non credo, tuttavia, che le categorie possano essere comuni. Quello che i due mondi hanno in comune, è una certa omogeneità ontologica che permette che essi possano fare allusione l'uno all'altro; però è assolutamente certo che quest'elemento comune, che è la forma, esiste con significati diversi nel mondo dato e in quello dipinto.

- Categorie dell'essere rappresentabile;
- Categorie dell'essere rappresentato.

Dato che le prime ci condurranno per cammini complicati, ragioni di chiarezza ci consigliano di cominciare con le seconde.

Le categorie dell'essere rappresentato possono venire enunciate in un altro modo: è possibile che un contenuto rappresentabile si disponga secondo forme, schemi, disegni, a esso preesistenti? Se la risposta è sì, avremo forme estetiche, in questo caso pittoriche, comparabili a quelle logiche.

(Si tratta di sapere se esistono «tropi», luoghi, schemi

pittorici; di verificare, insomma, se c'è qualcosa di razionale nella pura irrazionalità con cui ci appare, quando ci confrontiamo con essa, ogni arte, e più che mai forse proprio l'arte della pittura.

Forse un esempio potrebbe chiarire la cosa. Quando uno scultore esegue la sua opera, non smette mai di modellare con la mano.)

Questo carattere logico si manifesta nella pittura come adeguatezza del dipinto a se stesso, nel senso che, dato un frammento di un quadro di Raffaello, per restare al nostro esempio, da esso si potrebbe dedurre, valga la metafora, il resto. A un colore, corrispondono necessariamente gli altri; a un atteggiamento di un corpo, un altro corpo che chiude il ritmo; ogni figura è rimata con le altre in una danza che esse realizzano tutte insieme; non vi è nulla di isolato, nulla che si giustifichi da sé. L'unità del quadro è perfetta, composta com'è di membri ognuno dei quali, una volta tolto, lascerebbe vedere un buco, un vuoto, continuerebbe cioè a essere presente nel quadro sotto forma di ciò che vi manca.

È forse questa l'unità che regna in un primitivo, in un impressionista, per indicare due casi polarmente distanti? Una volta che si fosse soppressa dall'Annunciazione di Fra' Angelico la scena del Paradiso, potremmo forse dire che manca, che è presente il suo vuoto?

Una volta che si fosse soppressa una parte qualsiasi di un qualsiasi quadro di Raffaello, invece, la sua assenza, quand'anche il suo significato fosse stato minimo, verrebbe in evidenza come la mancanza di una nota in un ritmo.

Qui esiste, dunque, un rapporto geometrico, seppure, a differenza che in geometria, non razionale; se fosse razionale, allora la pittura sarebbe architettura – come in qualche caso, a onor del vero, essa ha voluto essere.

E non è razionale perché, per esserlo, sarebbe necessario che si sopprimesse il colore. I rapporti tra figure sono infatti a loro volta in rapporto con masse di colore. Abbiamo quindi:

- rapporti tra le masse
- rapporti tra i colori
- rapporti tra le masse e i colori.

Se in un quadro si verifica con certezza il predominio del primo tipo di rapporti, avremo una pittura di estrema

razionalità, di estremizzato, quasi, diremmo, logicismo, di perfetto formalismo.

Il rapporto tra i colori, reso autonomo nei limiti del possibile dalle figure, conduce a un genere di pittoresco il cui caso estremo è l'illustrazione colorata.

Ora, le figure pesano. Non hanno solo limiti, forma, ma anche gravità, e questa gravità della figura è ottenuta mediante un'adeguata messa a punto dei rapporti tra figura e colore, tra masse di figure e masse di colore. E abbiamo così il terzo genere di rapporto, che può darci forse un'idea della classe a cui appartiene la pittura di Raffaello, in cui il formalismo risulta corretto da questo peso, da questa gravitazione delle figure, che è un aspetto che continua a incatenarle alla realtà.

Un caso di figure che non pesano è, per esempio, quello di El Greco. In lui, la distribuzione di colori per massa è fatta in virtù di altri fini, di altri obiettivi pittorici. Di modo che abbiamo quest'altro elemento del *peso*, ottenuto mettendo in rapporto in una certa maniera volumi e colori.

Le masse in rapporto tra loro ci darebbero pura geometria, pura razionalità, senza plasticità. Il rapporto tra i colori potrebbe condurci a una pittura spettrale, come quella dell'impressionismo. Ciò che un quadro impressionista ci dà è uno spettro, mera apparenza in quanto tale, mera visualità, senza peso né forma.

Ed è nell'incrociarsi del rapporto tra figure con quello tra colori che possono avere origine diverse forme di pittura. È la condizione, credo, in cui si trova Raffaello.

Abbiamo anche visto, però, che a uno di tali incroci, cioè nell'applicarsi dei rapporti di colore ai rapporti di figure, abbiamo trovato un altro elemento irrazionale, reale, potremmo dire, in opposizione a formale: il *peso*. Elemento non formale, ma che determina relazioni formali.

Non è l'unico. C'è anche un altro carattere, se possibile ancora più irrazionale in quanto proveniente più direttamente dal mondo rappresentabile, non pittorico, in quanto cioè posto a un livello ontologico diverso da quello delle forme puramente pittoriche.

Si tratta dell'elemento espressivo. Qualcosa che non è né la forma, né un colore, ma che è dato dal loro rapporto; qualcosa

di non formale, di irrazionale.

È esso però sempre trapiantato dal mondo non pittorico, dato? Il problema dell'espressivo è questo.

C'è un espressivo realistico, trapiantato da una realtà, ed è il caso del ritratto. Per ora non ci interessa. Sembra suscettibile di interessarci, invece, l'espressione non trapiantata, non adottata con l'intenzione di riprodurre un'espressione individuale, reale.

Si tratta dell'espressione come accento che possiede una forma, come una particolare reticenza, come una specifica significazione al di là di ciò che è formale, vincolata a questo e apparendo al suo interno ma appartenente in realtà a un altro piano ontologico, al di là dei limiti della figura.

Esiste un'espressione cosmica, un'espressione di figure non umane isolate – icone – e un'espressione di figure umane che rappresentano una scena, ossia un dramma, momento di puro accadere della vita. Questo dramma puramente umano, tuttavia, si presenta più tardi, nella pittura – Velázquez, Goya. In Raffaello c'è la scena, ma il dramma non è umano, è religioso; ciò che lì si mostra è un mistero, un mistero della Religione.

Questo mistero religioso forma parte della tematica, è cioè come se un elemento di stile fosse stato già trattato e risolto da pittori anteriori. Qui, però, esso ci interessa come elemento di sostegno di un'espressione, un'espressione specifica, religiosa. Questo – quest'espressione di un mistero, accento del sacro – è un elemento irrazionale, non formale, imprigionato come il *peso* nelle maglie del formale.

Il *peso*, però, appartiene a una categoria diversa dall'espressione, appartiene al mondo fisico, mentre l'espressione è qualcosa dell'anima.

La misura, quindi, in cui il *peso* interviene nel quadro, qualificherà questo in maniera diversa dalla proporzione in cui vi si trova l'espressione. Essendo entrambi gli elementi, in altre parole, elementi non formali, il segno da essi impresso alla qualificazione dello stile non è, nell'immediato, lo stesso.

E ora vediamo che, se Raffaello mette in rapporto forme e colori in modo tale che essi abbiano sufficiente carattere di gravità, di *peso*, l'espressione, nei ritratti, è invece presente al suo minimo. In quadri a tema religioso, questo carattere sacro arriva appena a cingere di un'aureola la forma perfetta,

equilibrata, delle figure che dovrebbero incarnarlo.

Il tema religioso sussiste, l'atteggiamento dei protagonisti è, essenzialmente, quello tradizionale, ma il carattere sacro, l'espressione, è stata eliminata quasi del tutto. Si tratta di un elemento irrazionale, non formale, che il formalismo ha eliminato.

Si tratta forse del fatto che il ritmo, la disposizione di figure e colori, era incompatibile con quest'espressione [...] di un mondo incentrato nel rappresentabile, ossia in ciò che ha figura, ma in esso non necessario? L'espressione può modellare una figura in modo tale che di questa non rimanga che la forma minima necessaria a sostenere l'espressione stessa. Può anche accadere, tuttavia, che l'espressione venga sottratta alle figure, e più che mai quando essa è, come quella religiosa, un'espressione di natura tale da non essere necessariamente richiesta dal carattere reale umano della figura, benché possa esserlo per il tema. Le figure e il mondo nel quale queste si trovano, in altre parole, restano in piedi anche senza espressione o con un minimo di essa. L'espressione, pertanto, risulta eliminata in maggior misura del peso, del quale invece le figure hanno bisogno come di qualcosa di più inerente al loro essere.

Vediamo, quindi, come nel formalismo di Raffaello siano venuti escludendosi elementi estranei alla forma, elementi del mondo extrapittorico. Si tratta dunque di un autentico processo di astrazione, dell'abbandono del reale – extrapittorico – a beneficio di ciò che viene creato, dello strutturarsi del quadro in funzione di elementi pittorici puri. Si tratta, in conclusione, di una vera *riduzione* del mondo dato al mondo dipinto.

Madrid, 1935

¹ Il termine *Einfühlung* è stato introdotto nel 1873 da Robert Vischer, che lo prese dal linguaggio dei romantici tedeschi. Nel suo significato psicologico generale, esso designa una proiezione del nostro io negli esseri e nelle cose, un'oggettivazione della nostra vita affettiva, un'identificazione del soggetto e dell'oggetto attraverso i sentimenti. Tale identificazione è, secondo i teorici dell'*Einfühlung*, l'essenza stessa del sentimento estetico. Etienne, Souriau, *Diccionario de Estética*. Revisión de Fernando Castro López, Ediciones Akal, Madrid, 1998. [n.d.c.]

² Questo punto interrogativo è stato scritto tra parentesi da Zambrano dopo l'aggettivo «ontologico» [n.d.c.].

Tempo e luce

Tempo e luce sono le costanti che inquadrano, aprono e chiudono cammini e orizzonti alla vita umana, alla vita tutta, potremmo dire, in questo Pianeta. E sono il modo di abitare nella luce e la sua privazione e il modo di transitare nel tempo, a determinare i modi diversi di essere uomo che appaiono nelle cosiddette «Culture» o Civilizzazioni.

Le nostre, di culture, hanno visto accentuarsi sempre più la loro semplificazione e il loro restringimento, tanto da provocare le successive ribellioni, il presentarsi di ogni nuovo modo di conoscenza in forma di dissidio, di aggressione, di sconvolgimento. E anche, così, il prodursi dei totalitarismi, persino oggi che la loro sconfitta appare definitiva.

La chiarezza omogenea, estesa, e il tempo uguale e lineare, appaiono stabiliti dal predominio della coscienza, della coscienza in solitudine. Era inevitabile che contro la coscienza, in rivolta, o di fronte a essa e perciò dipendendone, apparissero zone dell'umano come il subconscio e lo stesso inconscio. E l'irrazionalità in quanto tale, che reclama i suoi diritti perduti. Come dèi sconfitti, reclamano, questa e quelli, il potere del buio.

Una nuova concezione della chiarezza, un'attenzione alle forme discontinue della luce e del tempo, si fa ormai strada, anche nella cosiddetta Psicologia del profondo. E nella Fenomenologia di Husserl. Entrambe mancano di un'ultima esplorazione metafisica, di una metafisica sperimentale volta a rendere possibile, senza pretese di totalità, l'esperienza umana, e la cui nascita non può non essere imminente.

La libertà dell'immagine

Il disegno è la suprema libertà dell'immagine, delle immagini della passione che trovano in esso la loro liberazione ultima. Il disegno libera infatti l'immagine dal subbuglio in cui il peso e il colore la tengono prigioniera. Le immagini vive, attuali, vivono rumorosamente, e il disegno crea il silenzio.

La serenità dell'animo bagna le immagini del passato – e le immagini sempre del passato sono – immergendole in un ambito trasparente che è la libertà. Ambito che bagna completamente l'immagine spogliandola del suo rumore, denudandola della confusione del colore che è e non è, della sua opprimente gravità. Quando raggiungiamo la serenità, le immagini del passato acquistano quest'aspetto, che il disegno riflette più di qualsiasi altra arte.

Così, nelle arti plastiche, i grandi artisti che hanno fissato passioni sono stati soprattutto disegnatori geniali, che mediante il disegno – sarà questo, il significato della ieraticità della scultura egiziana? – hanno fissato, schematizzandola, la passione. Dürer, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Goya, pittori di passioni, sono stati disegnatori non solo per l'ampiezza del loro genio, ma anche perché hanno fatto del disegno il loro strumento.

Una scultura ha sempre una certa mole e un peso. Un'immagine artistica soggetta alla legge di gravità fa parte anche del mondo fisico e non è immagine di libertà. Le immagini disegnate invece non pesano, sono l'intelligibile, l'astrazione corrispondente al concetto; però una passione (e la vita è composta di «passioni») può essere insieme afferrata e affrancata non da concetti, ma solo da queste immagini liberatrici, prive di peso, non più soggette a leggi fisiche: miracolose. Una scultura può – addirittura invita a – essere toccata, e il tatto è il segno della vita; non così l'immagine

priva di colore, che è cavità, vuoto sfuggente e inafferrabile situato in uno spazio non fisico, ma intellegibile. Lo spazio del disegno – la serenità dell'animo – è lo spazio della libertà, lo spazio intellegibile. E qui interviene come sempre il non essere, la forma più raffinata di morte. (Quella morte che assume ai nostri occhi, benché ancora incapaci di discernere tutte, molte forme diverse: «La morte si dice in molti modi»).

1944

Velázquez. *Las Meninas*

Lo spazio

Lo spazio dei quadri di Velázquez, o almeno dei più rappresentativi, è lo spazio dei sogni. *Pablillos di Valladolid*, dov'è che si trova? Non nell'arte, ma in un luogo che trascina con sé. E che trascina nello stesso modo chi lo guarda. Perché lo spazio dei sogni è uno spazio proiettato dal di dentro, come il filo con cui il ragno tesse la sua tela. È un pre-spazio e insieme lo spazio più puro, perché non accudisce nulla e in esso non c'è inganno né illusione alcuna. E quando si contempla il *Pablillos* di Velázquez, si sente che questo spazio scaturisce con la sua figura dal punto più intimo dell'anima, un punto anche più profondo dell'anima stessa, quasi appartenesse alle sue fondamenta e radici. Alla zona più intima di quell'essere che è nato in forma tale da aver bisogno di spazio. E come succede con tutto ciò di cui ha bisogno, l'uomo comincia col farselo, questo spazio; anche nei sogni, se lo è fatto, o tutte le volte che ricorda e immagina o fantastica. E questo spazio è come l'oscuro ricettacolo che sottostà a ogni visione normale, visione di realtà. Da qui, il fatto che la visione non sia mai omogenea, ancorché la retina abbracci tutto un campo di visibilità.

Se, nella visione normale, gli oggetti acquistano rilievo, è perché, sotto lo spazio «reale» in cui essi sono collocati, si trova questo spazio previo, proiettato dalla nostra oscura caverna, e che la ricalca. È esso a mantenere la coerenza, l'unità, di un mondo di immagini, siano esse reali o fantasticate. Quanto più intensa la proiezione di questo spazio – che è lo spazio davvero vivo –, tanto maggiore il magnetismo, la magia, dell'immagine che ne beneficia. E a maggiore ampiezza, maggiore unità. E se lo spazio proiettato, che possiamo chiamare infra-spazio, abbraccia l'intera visione, allora l'unità è perfetta e totale, come

avviene in alcuni Velázquez, se non in tutti, specialmente nel ritratto di *Pablillos di Valladolid* e in modo diverso, più complicato, ne *Las Meninas*.

Lo spazio en Las Meninas

Più complicato, perché qui lo spazio del sogno, l'infra-spazio, sostiene l'intera visione. Visione che è costruita, però, per dare un'impressione di realtà, non per risolversi in fantasma come nel caso di *Pablillos* o dei ritratti, vedi quello in nero di *Filippo IV*.

Nello spazio de *Las Meninas* ci sono tre piani, come dice Ortega – il primo e l'ultimo luminosi, quello di mezzo oscuro, cosa questa di cui Ortega sembra rammaricarsi –, e ciò lo rende analogo allo spazio di uno scenario.

Quello però che sorprende, che sconcerta, è:

1) che lo spazio, pur essendo di sogno, è costruito come se fosse realtà. La precisione notata da Ortega è propria anche delle figure sognate, specialmente quando di questo genere di precisione si tratta;

2) che la luce è costruita in forma di specchio. I due piani luminosi, stando a quanto credo di ricordare, si intrecciano nell'aria, e le figure quasi galleggiano, sul punto di essere sospese, come in una galleria di specchi, nella luminosità così creata. Da specchio funge, infatti, l'ultimo piano luminoso; il piccolo specchio che vi è collocato non è se non una parte più rimarcata di questo specchio totale.

(Da sviluppare nel saggio:

La Visione. Il sogno profetico dell'arte)

Roma, febbraio 1956

La bambina e i suoi fantasmi (Meditazione su Las Meninas)

Non può un pittore, un qualcuno come Velázquez che fa vedere senza lasciarsi vedere, dipingere per non mostrare nulla o senza

dire nulla. Il suo miracolo ha occultato il suo dire, com'è accaduto col pensiero greco, ch  tale   la sorte della diafanit . Quando riesce, alla fine, a essere diafana, l'intelligenza offre dentro il proprio visibile cristallo un pezzo della realt  che risulta, in quanto cristallina, non percepita; si sa che   cos , semplicemente. E poich  si trova tra cristalli, non ha, della realt , l'impressionante. Lo stupore passa interamente all'arte. Ora, lo stesso accade a chi   riuscito ad afferrare la realt  in modo tale da fare della propria arte qualcosa di invisibile, ch  tale   il compimento e il vertice dell'arte: sparire. La realt  rimane allora trasformata davvero in pura significazione, uguale a certi sogni, quelli che non si cancellano mai e sono pi  verit  della vita stessa; sogni di fronte ai quali   la veglia a essere sogno.

Si scivola sul cristallo senza che lo sguardo possa a stento captare alcunch . E noi ci sentiamo separati, fuori da quella realt , e in atto di assistervi come nei sogni. Una realt  che si presenta nello stesso modo in cui lo fa nei sogni, assoluta ed enigmatica. E visibile per intero, senza che nulla resti nascosto. Nei sogni, l'enigma risulta diverso che nella realt , che si presenta sempre come frammento, appare con una faccia sola, non   visibile per intero. Nei sogni, al contrario, tutto   visibile e non ha fondo, tutto si vede in un colpo solo, nello stesso tempo e in un'unica azione; per questo essi sorprendono sempre e come la realt  solo in istanti eccezionali riesce a fare.

Roma, febbraio 1956

L'attenzione. Essenza e forma dell'attenzione

L'attenzione non è se non la ricettività portata all'estremo, ossia diretta verso un ambito determinato della percezione o del pensiero: verso il mondo esterno o, riflessivamente, verso il mondo proprio.

Nell'attenzione si distinguono due piani: quello dell'attenzione spontanea e quello dell'attenzione volontaria. L'attenzione spontanea parte dal grado minimo in cui una persona può dire di essere sveglia: è uno stato di passività in cui l'attenzione, sorta di raggio di luce, si muove da una parte all'altra secondo lo stimolo da cui è attratta. È chiaro, tuttavia, che l'attenzione non esiste per se stessa, è l'attributo della coscienza e dell'anima di qualcuno; qualcuno il cui modo di essere determinerà il genere di stimoli da cui la sua attenzione spontanea sarà attirata. Uno degli indizi più sicuri per conoscere una persona, è vedere come si adegua alla direzione seguita dalla sua attenzione quando è abbandonata a se stessa. In generale, si può dire che l'attenzione è attirata da ciò che brilla più che da ciò che è opaco, da ciò che si muove più che da ciò che resta fermo, da ciò che è strano e singolare più che da ciò che è consueto.

L'attenzione è un campo di chiarezza, di illuminazione. È una tensione, uno sforzo e, com'è naturale, una fonte, forse la più grande, di stanchezza. Come campo di chiarezza, è prodotta dall'interesse che la persona prova per questo o quell'aspetto dell'inesauribile, immenso, illimitato campo della realtà – intendendo per realtà ogni forma di presenza, anche solo un'immagine o un pensiero. L'attenzione è come la luce che promana da un'intima combustione. La vita è, soprattutto, e dall'inizio alla fine, un'ininterrotta combustione, tanto fisica quanto della psiche e dello stesso pensiero. E, almeno nell'essere umano, questa combustione si trasforma in chiarezza

e luminosità.

L'attenzione volontaria suole definirsi come una concentrazione deliberata di tutti i poteri di apprendimento di cui l'uomo dispone, conformemente alla specifica realtà che si sta considerando, dato che può anche capitare che i sensi c'entrino poco o niente. Una simile operazione, tuttavia, non è tanto semplice, in quanto diversi nemici minacciano di impedire che essa si verifichi in modo adeguato; paradossalmente, infatti, si tratta prima di tutto non di mettere, ma di levare.

L'attenzione si dirige verso un campo della realtà per captarla, per ottenere da essa il massimo della sua capacità di manifestarsi. Il primo atto consisterà, allora, paradossalmente, in una specie di inibizione, un ritrarsi del soggetto volto a permettere che sia essa, la realtà, a palesarsi. E a quel punto, l'attenzione deve fare una specie di pulizia della mente e dell'animo. Deve vedersela con l'immaginazione; con l'immaginazione e con il sapere. Deve condurre il soggetto al limite dell'ignoranza, per non dire dell'innocenza.

Non basta, dunque, concentrarsi, come si è soliti credere, perché l'attenzione, con la sua invisibile chiarezza, si produca. L'attenzione ha da essere come un vetro perfettamente pulito che cessa di essere visibile per lasciar passare, nella sua diafanità, ciò che sta dall'altra parte. Se, quando ci occupiamo intensamente di qualcosa, lo facciamo proiettandovi sopra i nostri saperi e i nostri giudizi, le nostre immagini, si formerà una specie di spessa cappa che non permetterà a quella realtà di manifestarsi. Connesso con questo, è il fatto che alcune importantissime scoperte siano balzate alla mente dello scopritore quando era distratto, perché allora la sua mente era libera. È pur vero che casi del genere sono accaduti a quanti da lungo tempo e molto in profondità venivano cercando, investigando, studiando, persino mentre sognavano, ciò che alla fine un giorno si mostrò loro in un istante, come per virtù propria, a mo' di premio.

L'esercizio dell'attenzione è la base di ogni attività, è in un certo senso la vita stessa che si manifesta. Non prestare attenzione significa non vivere. Si tratta, tuttavia, di un esercizio complesso, di tutta un'educazione, dell'educazione non della sola mente né dei soli sensi ma dell'intero organismo

e dell'essere umano nel suo insieme. Di questo, a dir la verità, nelle culture d'Oriente si continua a sapere di più che nella cultura d'Occidente. Di qui, il fatto che la realizzazione di certe prodezze umane, dell'essere umano da solo, senza l'aiuto delle tecniche meccaniche, sia per gli orientali una cosa abituale, laddove per noi occidentali si tratta di incomprensibili prodigi. Mentre in fondo è solo questione di attenzione, di un'attenzione educata che a sua volta esige la conoscenza e l'utilizzo delle energie e dei poteri soggiacenti in un essere, l'uomo, che assomiglia per tanti versi a un continente ancora sconosciuto.

Novembre 1964

Essenza e forma dell'attenzione

L'attenzione è in qualche modo la stessa coscienza quando si risveglia. Per diffusa che sia, essa possiede sempre un centro, un magnete, che la fissa. E quando si trova, per dir così, sciolta, quando vaga libera in modo spontaneo e quasi impercettibile per il soggetto, va in cerca di qualcosa. L'attenzione è avida, affamata, proprio come l'essere umano, si direbbe. Quando si risveglia, va verso qualcosa, come quando si risveglia va verso qualcosa la fame; non si risveglia e basta, si risveglia a, verso, un incontro con la realtà e, all'interno di questa, verso qualche suo punto o aspetto. Ed è cosa certa che l'attenzione si fissa, si riposa da quell'avida ricerca, solo quando trova qualcosa come un argomento. Un fatto, questo, che gli educatori non devono mai dimenticare.

Perché l'attenzione è l'aprirsi dell'essere umano a ciò che lo circonda e, in misura non minore, a ciò che egli trova dentro di sé, a se stesso. È una disposizione e un appello alla realtà. È come una ferita sempre aperta. E della ferita possiede la passività, l'essere piaga, impronta del reale, l'essere come una cavità vivente conformata in modo da ricevere la realtà e anche da lasciarla procedere verso qualcosa di ulteriore: verso la pienezza della coscienza, che è giudizio e ragione, o verso le profondità della memoria, comprese le ultime, abissali caverne dell'oblio. Di quell'oblio che oggi sappiamo ormai con certezza che non esiste, che è un'ultima, insondabile memoria che solo

obbedendo a leggi indipendenti dalla nostra volontà un certo giorno ci restituisce, in un istante, ciò che pareva si fosse portato via per sempre. Il luogo dell'oblio è il luogo da cui tutti i momenti «obliati» possono riemergere, in un solo istante, persino con più intensità di quando furono vissuti. Nulla si perde, nella psiche dell'uomo.

E com'è attiva la ferita, così lo è l'attenzione, perché è viva e niente di vivo è pura passività. E com'è attirata e richiamata, così attira e richiama. Pone sempre in risalto qualcosa, qualcosa che può essere insignificante in un altro momento o per un altro soggetto; qualcosa che, naturalmente, può essere più cose. Quanto più vasto, però, è lo spazio che l'attenzione abbraccia, quanto più essa è dispersa, quanto più errabondo è il suo cammino, tanto più si può affermare che essa sta cercando qualcosa al di là di, o sotto, quel suo spaziare; qualcosa che è come il centro o nodo dell'argomento. E che quanto più esteso è il tragitto percorso da quest'attenzione apparentemente raminga e incerta, tanto più esteso sarà l'argomento in questione. Può anche accadere, tuttavia, che quest'«argomento» venga alla luce dopo molto tempo, o resti addirittura seminascolato durante l'intera vita del soggetto al quale una simile forma di attenzione appartiene.

Questa considerazione, meramente analitica, conferisce, o meglio, restituisce valore a certi stati di distrazione e, cosa più importante, a certe persone distratte, la cui attenzione sembra vagare come una farfalla, senza fermarsi su nulla. E questo perché, in ciò che si riferisce alla psiche e alla persona umana, le diagnosi si rivelano sempre più delicate e difficili. Una persona distratta può essere, in realtà, una persona profondamente attenta, una persona la cui attenzione è completamente assorbita dalla ricerca del proprio argomento. Anche se, quando si cerca così ostinatamente qualcosa, vuol dire che in qualche modo già la si possiede.

Il fatto è che l'attenzione, come forse tutto ciò che possiamo distinguere nella psiche e nella persona umana, si presenta in cerchi concentrici. E si direbbe che quando l'unità della persona è maggiore – dato che il compito della cosiddetta persona è di unificare, come speriamo di vedere in un altro momento –, quando l'unità della persona è più realizzata, l'attenzione si presenta in un maggior numero di cerchi.

L'attenzione è molteplice, possiede molte forme che, lungi dall'escludersi, sono complementari tra loro, e ognuna di esse ha il proprio posto nel processo di integrazione della persona umana.

L'attenzione, dunque, si presenta, secondo il suo grado di intensità, in circoli, a ognuno dei quali corrisponde una diversa ampiezza. Se l'attenzione si potesse materializzare, sarebbe possibile vedere come in certi casi essa esplori un ampio orizzonte, in altri si avvicini fino al confine di quest'ultimo, dove sembra che esso scompaia, e lì si perda; in altri ancora, come essa circonda un pezzo, un punto, della realtà, quasi si trattasse di cingere d'assedio una piazzaforte. E così è, davvero.

Questo perché l'essenza dell'attenzione è la captazione, l'assorbimento, la presa di possesso, come spingendosi avanti, di quell'immenso, illimitato continente che è la realtà. E siccome la realtà è – non possiamo smettere di crederlo – una e molteplice, l'attenzione, nell'incalzarla, deve farsi molteplice a sua volta. Dotata di molteplici forme, essa è capace di rendersi irriconoscibile e può perfino assumere l'aspetto della più totale distrazione.

Col suo stringere d'assedio la realtà, però, l'attenzione punta a prenderne possesso per quella strana creatura che è l'essere umano. Si muove comandata da lui e nasce da lui. Si avranno, così, tante forme essenziali di attenzione quanti sono i livelli che formano la psiche e la persona. Studiare l'attenzione nelle sue diverse forme conduce a studiare nello stesso tempo la struttura dell'essere umano e la struttura che assume ai suoi occhi la realtà, cosa questa che speriamo di fare, sia pure solo schematicamente, in successivi articoli.

E il presupposto unitario di tutte queste diverse forme di attenzione è lo stesso, naturalmente, che funge da presupposto intimo, sostanziale, di tutti i livelli che compongono la struttura dell'essere umano: la necessità di un argomento, che implica la finalità. Quell'irrinunciabile finalità che l'invincibile speranza sempre di nuovo richiede.

Dicembre 1964

Lo specchio

A tal punto si è soliti attribuire l'uso dello specchio soprattutto alla donna, che in mano a lei esso diventa addirittura un simbolo della femminilità; così, nelle sculture funerarie etrusche, la donna appare sempre con uno specchietto tra le dita, come pronta a continuare a guardarvisi per tutta l'eternità. E anche nelle tombe dell'antico Egitto, in cui com'è noto venivano deposti tutti gli oggetti ritenuti indispensabili alla vita, gli specchi, quando la persona sepolta è una donna, non mancano mai.

Nella mitologia greca, però, al contrario, la vittima dello specchio non è esattamente una donna, ma quel bellissimo adolescente, Narciso, che si guardava nella sorgente rimanendo incantato; incantato della, o dalla, sua stessa immagine, senza poter essere altro che questo: colui che si guarda.

Si dà il caso, infatti, che l'essere umano abbia bisogno, oltre e non meno che di vedere, di vedersi: di vedere se stesso.

Vedere, il vedere, ha molti aspetti, ma tutti confluiscono in una finalità che oltrepassa la semplice percezione e anche le corrispondenti rappresentazioni. Nella coscienza umana, il vedere ha come propria finalità la creazione di un'immagine, di un'immagine unitaria di cui il soggetto può disporre. L'essere umano si muove accompagnato dalle immagini che è venuto facendosi dei luoghi, delle situazioni, delle persone con cui ha avuto a che fare; accompagnato, anche, dalle immagini del futuro che è impegnato a costruirsi. Avvolte, tutte, dall'immagine totale, a un tempo immagine e idea, dell'universo; quella che il filosofo tedesco Dilthey ha designato col termine di *Weltanschauung*, traducibile in spagnolo con «concezione dell'universo o del mondo».

Queste immagini hanno gradi differenti di chiarezza, di nitidezza, di intensità, e si comprende che l'immagine o

concezione dell'universo non possa avere, in quanto immagine, una figura precisa, a meno che questa – una sfera, per esempio, o una spirale – non assuma un carattere simbolico.

Accade, però, che l'essere umano, che tante cose vede e tante immagini forma, senz'altro amalgamandole con concetti e idee, meno di tutto vede proprio se stesso. La sua figura corporea non gli è mai visibile se non frammentariamente e, ciò che più importa, senza prospettiva né orizzonte, e di una prospettiva e di un orizzonte la vista non può fare a meno. Né gli è visibile l'immagine che gli altri si fanno della sua presenza. Questo, peraltro, è solo un primo aspetto della questione. Perché l'uomo non è un corpo né una presenza, ma un essere che agisce, che tiene una condotta e che ha un intimo, invisibile, misterioso spazio interiore. Ed egli, di tutto questo, ha bisogno di avere visione e immagine. Ha bisogno di sapere chi è.

Per cui l'uomo e la donna, e per certi aspetti più l'uomo, che è più attivo, cercano, si procurano e addirittura mendicano un'immagine di se stessi: negli specchi, negli occhi di chi li guarda, nelle parole e nelle reazioni di amici e nemici come del passante sconosciuto. E, oggi, dello psicoanalista o dello psicologo, perché tanti dei «pazienti» che vanno dal medico dell'anima sono mossi in realtà da quella stessa ansia di sapere qualcosa di se stessi, di sapere chi sono.

Tutto può essere specchio, per l'uomo. Specchi deformati sono i sogni e le fantasie, in cui si appare mascherati, quasi irriconoscibili sotto figure nate dal timore e dalla speranza. Per il maestro, specchi sono i suoi discepoli; per il politico, le masse che lo seguono o lo abbandonano, i paesi che governa; per l'innamorato, colei a cui chiede la classica risposta. Tutto è, o può essere, specchio. Attenzione, però: se gli specchi sono necessari, essi non rappresentano tutto ciò che l'uomo necessita, perché al di là dello specchio c'è qualcos'altro.

Gli specchi, infatti, non sono infallibili: ci sono specchi deformanti, concavi o convessi o acquosi per l'età; specchi scuri, ombrosi specchi che restituiscono solo la notte cieca; specchi, quelli umani, che approfittano del fatto di essere specchi per rimandare un'immagine calunniosa, che riflette la loro condizione anziché quella di colui che, incauto, in essi si guarda.

E nel momento in cui ricorre allo specchio, l'uomo non va in

cerca solo di ciò che è, ma ancor più di ciò che vorrebbe, di ciò che spera, essere; in cerca di un'immagine che sia una parola, o come una parola, capace di dare una risposta definitiva al suo più segreto e assillante anelito.

Roma, 26 gennaio 1964

«Lo strano sorriso della *Gioconda*»

Del sorriso della *Gioconda* si è detto talmente tanto, che esso è diventato un mito, un mito ormai un po' logoro. Nessuno della nuova generazione, delle nuove generazioni, penserà ormai a esso come a un paradigma di bellezza, di sottile mistero, di femminilità. Nessuno sognerà di incontrare una donna che sorrida così. E, cosa ancora più decisiva, accadrà di certo che questo sorriso passi su un volto femminile o maschile senza che lo si noti, senza che nessuno raccolga il suo prodigio e si disponga di conseguenza a decifrarne il recondito significato.

È quest'ultima considerazione, quella che ci induce a trattare un argomento così passato di moda, appartenente senza dubbio a quella famiglia di miti, di temi, di topici, che si sono estinti con la prima guerra mondiale. Perché è vero che il nostro secolo XX comincia, in realtà, in quel dopoguerra; il XIX, iniziatosi in realtà con la Rivoluzione Francese, è stato un secolo molto lungo. Fu Adolfo Salazar, diciamo qui di passata, a richiamare l'attenzione anni fa sul ritmo alterno – brevi e lunghi – dei secoli dell'Occidente. Il nostro, se non ne viene alterato il ritmo, dovrebbe essere breve, anche se sicuramente non per quanti lo stiamo vivendo da quando era appena nato.

Ed è un peccato che, allorché certi miti vanno persi, si perda con essi anche la realtà che contengono; tanto più quando si tratta, come in questo caso, di una scoperta che affina e arricchisce la sensibilità, e con essa la percezione della bellezza vivente.

È quanto accade con il mito del sorriso della *Gioconda*. Ne parleremo nel modo più oggettivo. In che si differenzia, il suo sorriso, dai sorrisi comuni? Questa domanda ne comporta subito altre: esistono sorrisi comuni? I sorrisi, sono tutti uguali? È un comune sorriso, quello del Marchese di Spinola nel quadro *La resa di Breda* di Velázquez? Rispondere a tali domande,

tuttavia, implicherebbe una ricognizione, che in questo momento non possiamo affrontare, delle varie specie e famiglie di sorrisi. Prendiamo atto, dunque, questo sì, che tali specie e famiglie esistono e, senza fermarci a elencare le più importanti, interrogiamoci su ciò che distingue il sorriso della *Gioconda*.

È cosa nota che, quando si sorride, si formano delle pieghe nelle commessure delle labbra, e che tali pieghe hanno sempre un'inclinazione verso il basso. Nella bocca della *Gioconda*, al contrario, le pieghe delle commessure delle labbra vanno verso l'alto, per cui, dato che il movimento di certi muscoli del volto umano determina una certa variazione di tutti gli altri, l'intero viso di Monna Lisa viene a modellarsi in forma diversa, sia pure minimamente, da quella dei visi modellati dall'altro sorriso, quello «ortodosso», potremmo dire, dell'Occidente. Poiché, inoltre, quelle due pieghette vengono a essere come due ali, l'intero viso appare stranamente alato, e gli stessi occhi vengono ad avere qualcosa della speciale fissità degli occhi di un uccello quando giunge dall'alto, si posa un momento senza mai lasciarsi cadere del tutto e guarda con una certa curiosità il mondo di quaggiù.

La testa di Monna Lisa non è collocata tanto in alto nel piano del quadro, dato che lei è seduta e nemmeno la sua gola è particolarmente allungata; ciononostante, è dall'alto che lei ci guarda, al pari di un uccello che continui a farlo pur trovandosi più in basso delle nostre teste.

Il sorriso della *Gioconda* si integra col suo sguardo, uno sguardo un po' di lato, come quello delle colombe, e in linea con esso con l'inclinazione della testa e della gola in una linea sinuosa – tutto ciò lievemente –, come nelle stesse colombe quando restano un momento quiete e guardano qualcosa senza che si sappia bene se lo vedono o non lo vedono, o se lo hanno già visto da molto tempo e lo sanno solo a memoria.

Il sorriso è stato così la chiave che ci ha fatto comprendere il modo in cui Monna Lisa riesce a essere di un altro mondo, un po' diverso da quello che chiamiamo nostro. La luce dell'intero quadro, credo che sia stato detto, è una luce un po' sottomarina o come d'acquario, al punto che c'è chi ha affermato che Monna Lisa è un mollusco. Ma la fronte e l'intero cranio, dalla volta solida e perfetta, non sembrano ricordare gli esseri che mancando di ossa sono costretti a vivere rinchiusi nella propria

conchiglia. L'architettura solida e delicata di questa figura di donna può affrontare aria e acqua così come può, senza alcun dubbio, camminare sulla terra. La sua morbidezza è una modulazione musicale creata da quel suo alato sorriso. L'elemento acquoso da cui è avvolta serve a suggerire che è creatura che vive su un altro piano, un piano non comune; che vive, sì, se non rinchiusa, raccolta in sé [*ensimismada*]. Il suo sorriso, il suo raccoglimento, le sue mani lasciate morbidamente cadere, hanno, non c'è dubbio, qualcosa dell'alga. Questo qualcosa dell'alga, di una creatura marina, lo possiedono peraltro tutte le creature, figurate o viventi, che si raccolgono in sé [*se ensimisman*], che si addentrano nella propria anima. Così come possiedono qualcosa dell'uccello, della colomba che guarda quello che sa più di quello che vede. La *Gioconda* di Leonardo è forse l'immagine più felice di quella disposizione d'animo che chiamiamo raccoglimento in sé [*ensimismamiento*].

Tutte le figure di Leonardo hanno molto o qualcosa di questo: Sant'Anna nel quadro *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino*, *San Giovanni Battista*, *Bacco*, il suo autoritratto... Leonardo era un uomo raccolto in sé che vedeva come pochi la realtà – tutte le piante dei suoi paesaggi sono riproduzioni esatte della flora reale –, che conosceva l'anatomia del corpo umano e le formazioni geologiche, l'architettura, le macchine, le città... che cosa non conosceva, Leonardo? Un uomo raccolto in sé che vede, è uno che sa e che nel guardare vede ciò che sa, ma arricchendolo. Come se un uccello potesse continuare a imparare quello che già sa dalla nascita.

Detto questo, però, aggiungiamo, rinviando la questione a un altro giorno, che il sorriso della *Gioconda* si trova anche in aree dell'arte molto lontane dall'arte di Leonardo. È il sorriso di tutta una classe di sorrisi che si è manifestata in luoghi diversi in epoche lontane tra loro e chissà non si manifesti ancora oggi, più spesso di quanto non si pensi e senza che quasi lo si noti.

Gennaio 1965

Mistero e distribuzione della luce

Non c'è niente come la luce, per trasformare il modo in cui appare un edificio, un luogo, e persino il volto delle persone. Il modo in cui appare e anche la sua realtà, visto che è solo a causa della luce che un luogo diviene per noi amabile, meraviglioso, oppure, al contrario, triste, insopportabile. Ché dalla luce viene non solo l'illuminazione, ma anche il benessere o il malessere dell'intero organismo: corpo, anima, spirito. È tutto l'uomo, a essere condizionato dalla luce.

Così, senza che ce ne rendiamo conto, può capitarci di respirare a fatica non per scarsità d'aria, ma per il cattivo condizionamento della luce. Ed è ormai noto che la luce, una volta entrata attraverso gli occhi, penetra fin nei centri più intimi dell'organismo, fino a quelle che nel linguaggio comune si chiamano viscere. Nella luce, inoltre, si bagna la pelle; e il pensiero.

È per questo, perché è tanto ampio il condizionamento che la luce esercita sugli esseri viventi – non solo sull'uomo –, perché è tanto esteso ed efficace il suo dominio, che essa ha anche un suo mistero; i suoi misteri e i suoi enigmi, non facili da scoprire e ancor meno da inquadrare e utilizzare.

Nel momento in cui un architetto, o un gruppo di architetti e di esperti in urbanistica, si accinge a progettare un tipo di casa, un quartiere residenziale, a volte – caso oggi assai frequente – una città intera, dovrebbe fare innanzitutto attenzione alla distribuzione della luce, al modo in cui luoghi ed edifici saranno illuminati. Perché in verità le case, prima che con la pietra o il cemento o qualsiasi altro materiale, sono fabbricate con la luce; con la luce e con le ombre. E lo stesso vale per strade e piazze, parchi e giardini.

Luce e ombre, secondo un certo ritmo; un ritmo che, se realizzato, arriva a essere una melodia. Perché la luce

omogenea, costante, indifferente, senza vibrazioni, va invece contro il modo di essere dell'anima dell'uomo e persino dei suoi stessi occhi. I principi che ispirano oggi l'illuminazione sembrano ignorare tutto questo, e più di quanto non si possa dire. Il principio dominante è che la luce serve semplicemente per vedere, senza tener conto di chi sono colui che deve vedere e colui che deve essere visto in essa, sotto di essa. Un'altra cosa di cui si dovrebbe molto tener conto, infatti, è che l'uomo, senza averne coscienza, dalla luce è governato; senza che ce ne accorgiamo, tutti noi non solo vediamo, ma sentiamo, anche, la luce. La luce, prima che vista, è sentita; è secondo la luce che il cosiddetto cuore vibra, si addormenta, si placa, si accende o si scoraggia. E in quanto alla mente, anche lei, forse per effetto di una lunghissima per quanto ormai inconsapevole tradizione, si sente governata dalla luce. Perché anche la mente, finché è viva, possiede un suo sentire.

La luce ha la caratteristica di giungere sull'essere umano come se scendesse a fargli visita, o gli venisse inviata. Ed è impossibile vedere una luce, o vedere in una certa luce, senza mettersi a cercare la sua fonte; e dire fonte è dire centro, unità. Così com'è impossibile non attendersi dalla luce una speciale vibrazione, una specie di canto. Oggi, l'uomo viene sempre più privato di tutto questo; la luce gli viene fornita senza alcuna aggiunta, una luce a cui non fa corona nient'altro, che non proviene da nessuna fonte, da nessun centro, e che non vibra; una luce estesa, omogenea; una luce opaca, perché sorda. Una luce che semplicemente, impassibilmente, scopre, e che nel suo scoprire in questo modo, senza nessun accompagnamento, sordamente denuncia. Una luce adatta al «Processo», quel processo con cui Kafka ha simboleggiato la condanna dell'uomo moderno.

In una maniera ben diversa da quella che va per la maggiore oggi, si ripartiva la luce nelle grandi età del passato; una maniera la cui chiave si è persa, ma che potrebbe essere recuperata, se solo lo si volesse, senza grandi sforzi. Consideriamo, per esempio, il modo in cui venivano illuminate le vecchie cattedrali.

Nel momento in cui il viaggiatore, venga egli da vicino o da lontano, entra in una vecchia cattedrale, rimane affascinato da tutto e più che da ogni altra cosa dallo splendore della luce,

uno splendore che si mantiene sempre, modulandosi e finanche cambiando grandemente. E tali cambiamenti portano sempre con sé una rivelazione. Tutto questo, che stiamo delineando schematicamente, e tutto il resto che nemmeno tentiamo di suggerire, può essere sentito globalmente dal visitatore che entra nel tempio anche se egli non ha l'abitudine di fermarsi un istante per domandarsi da dove proviene tanta gloria, tanto incantato raccoglimento. E se per caso egli si dice: «che luce meravigliosa», è già qualcosa, ma non abbastanza; gli resta ancora molto da sapere.

Oggi, infatti, sono in pochi a sapere che le cattedrali e i templi importanti risalenti ai tempi antichi sono disposti da est a ovest, in modo che il sole nascente invii i suoi raggi all'abside, attraverso le cui lunghe vetrate entra, colorandosi di colori quasi sempre azzurri, la luce del mattino. Il portico, sopra il quale si apre la vetrata a forma di rosa, dà a ponente; così, attraverso quel rosone, nel quale sogliono abbondare i colori rossi e i gialli accesi, entra la luce del sole che va incendiandosi. Una delle navate dà a nord, venendo in tal modo a offrire attraverso i suoi vetri una luce rassegnata e permanente – una luce di penitenza, si potrebbe dire. Mentre l'altra navata lascia entrare, attraverso i suoi vetri gloriosamente colorati, la luce calda del Mezzogiorno. Il lettore potrà meditare a lungo, a suo piacere, sulla realtà e il simbolismo di tutto ciò, ché certo materia non gli manca.

Può poi anche succedergli, al visitatore di uno di questi luoghi privilegiati della luce, della luce vivente, quanto è successo non pochi anni fa a chi scrive: una cosa assolutamente indimenticabile.

Una sera di primavera già avanzata, quando nella chiesa di Santa Maria in Aracoeli, situata sul punto più alto del Campidoglio romano, era ormai il momento della chiusura, chi scrive dovette incamminarsi – forse proprio perché era già stata chiusa la porta attraverso cui si entra di solito dalla parte in cui il pendio è meno in salita – verso la porta principale, che dà l'impressione, benché così non sia, di essere il punto più alto della città, al livello dell'orizzonte. In quel momento, la porta, completamente spalancata, inquadrava perfettamente il sole: un sole – fuoco, vita – fermo ancora per un attimo sulla linea dell'orizzonte, senza nuvole né foschia. Era una totale,

completa manifestazione dell'astro solare, visibile in tutta la sua pienezza e in tutto il suo vigore: il signore del cosmo che si metteva in mostra. E anche di più: sembrava che volesse entrare nel tempio, che era, nella sua penombra, come una nave; una nave pronta a raccoglierlo e a trasportarlo nel suo viaggio attraverso gli emisferi per poi riportarlo la mattina seguente, e depositarlo sull'orizzonte. Eventi del genere non si dimenticano.

È superfluo ricordare al lettore che il tempio di Aracoeli non fu costruito come cattedrale, né è gotico; si alza sopra l'antica pianta del tempio dedicato alla dea Giunone, sposa di Giove, ma forse anche – trovandosi nel punto più alto del colle – allo stesso Giove, suprema divinità insieme a sua moglie della religione romana. E non c'è dubbio che loro, i romani, lo costruirono già con questa disposizione. Né si deve pensare che siano stati i romani a scoprirla; l'avranno appresa, piuttosto, da greci ed egiziani, da persiani o da siriani. Perché la sapienza solare ha molti secoli; mentre è solo da alcuni, pochi, che ha cominciato a essere dimenticata.

Marzo 1965

La grotta della pittura

La pittura nasce nelle viscere della terra, nelle caverne, come si è scoperto nella celebre grotta di Altamira e in altre, la più famosa quella di Lescaux, in Francia, chiamata la «Sistina della Preistoria». Altrove si sono scoperti i cosiddetti «pietrolifici», disegni a volte colorati incisi nelle rocce. E sulle rupi dei deserti della Libia, per esempio, sono state trovate superfici enormi di pittura realizzata sopra un manto di terra debitamente preparata, di un'epoca già quasi storica.

In principio fu infatti la caverna, la grotta primitiva, prima abitazione dell'uomo, nella quale egli trascorreva lunghe notti e al cui interno era notte, sempre.

Notte o penombra, quella della caverna primitiva, tanto in consonanza con la condizione umana, quella di allora e quella di oggi. L'uomo, animale amante della luce, non può, è provato, restarvi sempre dentro. Né nella luce fisica né nell'altra, quella che dev'essere la prima: la luce dell'anima o dell'intendimento.

L'uomo non può restare sempre nella luce fisica, perché, oltre a vivere su un pianeta in cui il sole si nasconde – e anche dopo avere ormai imparato a far lui, alla sua maniera, luce – cade nel sonno. Nel sonno, luogo di oscurità nel quale cominciano poi a disegnarsi le ombre, a volte luminose, dei sogni. È allorché cade nell'oscurità, così, che gli si rivela la sua condizione di amante della luce, e che di questa egli non può fare a meno. Non conosciamo il carattere dei sogni degli animali che sognano, che sono molti. Forse possiedono lo stesso carattere che conservano i sogni umani, costituendo anche per intero, all'interno di quello, il tipo delle rappresentazioni di stimoli di bramosia, di desiderio. Nel sognare umano, però, esiste inoltre una zona che costituisce per intero un genere di sogni, luminosi o «filoluminosi», nei quali cioè quello che si produce è la luminosità: gli oggetti brillano, il bianco è incandescente, gli

altri colori sono lucidi; tutto risplende come nella veglia non succede mai. I contorni sono nitidi senza durezza alcuna, la sostanza dei corpi è consistente e fuori del campo della gravitazione universale. Sono sogni che rivelano pienamente come sia nella condizione umana di amare la luce, di necessitarla, di profetizzarla, come un alimento e insieme come un ambito e un mezzo.

E così, per la via del sogno, si chiude in cerchio la scala degli esseri viventi che conosciamo su questa terra. Posto che le piante, il grado inferiore degli esseri dotati di vita, si alimentano anche di luce. L'uomo, nel grado superiore, ne ha bisogno per vedere, come mezzo, e la cerca per se stessa. E nel tipo di sogni che abbiamo visto, si alimenta di luce allo stesso modo in cui questa gli si presenta come strumento della vista, oltre che per se stessa. È fuori di dubbio, peraltro, che una cosa del genere non succede solo nei sogni. I sogni, in quanto involontari, sono una prova definitiva, questo sì. Perciò ci riferiamo a essi.

E non c'è sicuramente bisogno di provare che l'uomo non può nemmeno restare sempre nell'orbita della luce, insediarsi, per dir così, nel suo ambito. Così com'è altrettanto dimostrato che egli nemmeno può, quand'anche lo volesse, prescindere da esso, tagliare alla radice l'anelito che inesorabilmente lo spinge a cercarlo.

Ed essendo la situazione dell'uomo questa, tra l'oscurità e la luce, tra l'opacità e la diafanità, da essa nascono direttamente Filosofia e Pittura. Anche, in ultima istanza, tutto quello che l'uomo crea. Nella Filosofia e nella Pittura, però, quest'origine si presenta in forma diretta. Nella Filosofia, per ciò che riguarda la luce intellettuale, in cui la realtà si configura, si definisce, si fa verità. Nella Pittura, per quanto attiene alla luce naturale, in quel dramma tra la luce e le tenebre in cui la visione si costituisce lottando contro entrambe. Perché in piena luce le cose non si vedono quasi, come accade a mezzogiorno nei paesi bagnati dalla luce. La visione nitida, la percezione di cose ed esseri, si produce in uno stato di speciale chiarezza risultante dal congiungersi della luce con le ombre.

Furono la necessità e l'ansia di vedere a spingere l'uomo a captare, catturandole in una sorta di caccia, le figure delle cose. E prima delle cose, in quella grotta della pittura si disegnarono

animali, uomini, azioni umane, dèmoni avversi o benevoli. Perché a essere reale per l'uomo, originariamente, era ciò che vive e solo ciò che vive, e vita era perfino la proprietà di uno strumento fabbricato da lui. La differenza tra «materia» e spirito non esisteva; la materia era anima o era abitata da anime. Potremmo noi forse immaginare almeno quello che significava, per gli abitanti della caverna primitiva, l'animale che si accingevano a cacciare? E l'altro, quello che loro non uccidevano né uccideva loro? Una specie di dèi, senza dubbio. Dipingerli, fare apparire in modo indelebile la loro figura nella nerezza della caverna, era crearsi un mondo proprio, era umanizzare la realtà con le proprie anime. Era creare una propria luce: la luce della pittura. La luce che partecipa della luce naturale, della luce dei sogni e della luce del pensiero.

È evidente che l'uomo non si è mai rassegnato alla notte completa.

Roma, 12 settembre 1963

Lettera a Picasso

La Pièce, 12 settembre 1970

Ammirato Maestro:

Mi permetto di rivolgermi a Lei pur avendo avuto solo una volta la fortuna di parlarle. Molti anni fa, Mercedes Lobo mi condusse nel suo studio di Parigi. Vinco la mia timidezza, che è molta, per parlarle di Luís Fernández, al quale so che Lei ha dato molte prove di stima e profondo affetto. È, per me e per mia sorella, un amico fraterno – lo era Esther – e io, pur non essendo un critico d'arte, sono stata, nel 1951, la prima persona ad aver scritto sulla sua pittura. In quegli stessi anni, «Cahier d'Art» pubblicò un mio articolo, «L'amore e la morte nei disegni di Picasso»; e non lo dico per attirare la sua attenzione, credo che Lei sia quantomeno stanco di scritti sulla sua Opera. Dato però che Lei non si ricorderà di me, devo dirle chi sono: spagnola, rifugiata che non è mai rientrata nel suo paese, scrittrice di Filosofia con molte pubblicazioni, di libri e di saggi. Da quando sono tornata dall'America spagnola, non ho fatto altro che scrivere, prima a Roma e poi, da sei anni, lontana da tutto in questa capanna al bordo del bosco, nel Giura. Non vedo Luís da molti anni. Di me, le possono parlare René Char, Zervos, i Lobo, Bergamín, Cela... Vivo sola con mia sorella, vedova di un deputato della Repubblica fucilato da Franco, a cui lo consegnarono i tedeschi nel '42.

E la voglio informare della situazione di Fernández. Le allego una sua lettera che è un autentico «documento» rivelatore di questa situazione e delle cause che ve lo hanno gettato. Le sue parole sono di uno che sta nell'abisso. E io ho pensato che Lei le raccoglierà, perché tutta la sua Opera manifesta un udito

immenso e fine, giusto. Non sempre l'udire va d'accordo col vedere; nella sua pittura e nei suoi disegni, sì.

Ascolti, dunque, Luís Fernández. Già vede che a parole non le chiede niente. Forse non ha più abbastanza animo per questo. Perciò sono io a chiedere a Lei, Pablo Picasso, che lo liberi, lo tolga da lì, lo sollevi: che gli offra ciò di cui ha bisogno, un lungo periodo di bella pace, di libertà, perché si ristabilisca dalla sua malattia e torni, quando giunga l'ora, a dipingere. E se oso parlarle così, è perché sono sicura che, conoscendo questa situazione in tutta la sua verità, Lei vorrà liberarlo proprio come vorrei farlo io. Lei dispone però del potere che la genialità in Lei depositata, la genialità che Lei ha saputo alimentare, le conferisce.

Non le dico «grazie anticipate», perché non sto facendo altro che informarla. Ma invio a Lei e a tutti i suoi i miei più fervidi auguri di salute e felicità. E se aggiungo «di lunga vita», mi riferisco alla sua incessante, inestinguibile creazione.

Lui non sa nulla di questo mio passo presso di Lei.

María Zambrano

Il nudo iniziatico

Soprattutto a partire da quando si è estinta in noi l'impronta del Medioevo, abbiamo avuto la tendenza a credere, fino a darlo per scontato, che il nudo abbia sempre avuto a che fare con il piacere o, quantomeno, col chiaro splendore del corpo umano. Così è stato, indubbiamente, nel Rinascimento. Ma nell'antichità – romana, in questo caso –, intorno al II secolo prima di Cristo, fiorì la precisa testimonianza del fatto che qualche volta, invece, non fu così.

Mi concentrerò su Roma, benché potrei parlare anche di Napoli. E mi riferisco unicamente all'Italia, perché è lì che l'ho visto. Non è mia intenzione, però, universalizzare in concetti il concreto, il singolare, anche perché nel concreto e nel singolare può trovarsi depositato, come nel resto, qualcosa di trascendente. Ciò che vidi fu una stele, una commemorazione funeraria, cioè, che si trova, e che spero continui a trovarsi per i secoli dei secoli, sulla via Appia di Roma. Venendo da sud e da est, è la più importante di tutte quelle strade costellate di tombe.

Le tombe potevano essere – di fatto lo sono – tombe famigliari, di un'intera, grande costellazione di famiglie; donde il nome della località. Quella statua, quella stele – eretta, isolata –, si trova, dunque, molto vicina a Roma, non lontana dall'incrocio con la via Latina. Ed è costellata, a sua volta, di cipressi, com'è di rigore in quella zona. Ciò che accade, però, è che quei cipressi, nella parte più fitta e oscura, lasciano vedere, come se ne conoscessero la storia, il senso profondo della stele, il significato dell'adolescenza.

Per anni e anni, io e la persona che mi accompagnava abbiamo incontrato lì il nostro bell'adolescente della stele. La sua figura aveva un braccio col pugno in alto, l'altro rivolto in basso, e portava un mantello gettato sulle spalle. Non si trovava

lì, quindi, per mostrare la sua bellezza adolescente, ch  la possedeva, e perfetta, ma per offrirsi. A chi? Non al passante, naturalmente, come fanno altre stele, altri sepolcri, che addirittura rivolgono la parola a chi passa e gli tengono brevi discorsi morali: «*Ricordati di me...*». Il nostro adolescente, nell'offrirsi, taceva. Si era, l , al di qua e al di l  della morale. Era terreno sacro. Era, senza dubbio, un'iniziazione a Mitra.

Ci andavamo spesso, perch  si trovava vicino a Roma. Dal luogo in cui ci lasciava l'autobus, c'era da camminare davvero poco. Come in tutti i pellegrinaggi iniziatici, la cosa migliore era arrivare a piedi, o danzando. Credo che quel nostro adolescente si stesse offrendo al suo dio, il quale, nella sua profondit , poteva essere servito solo da qualcuno degno, a sua volta, di iniziare. Irradiava, tuttavia, talmente tanta forza, in quella specie di baldacchino, che gli stessi cipressi facevano s  che questo apparisse come un appello, un ricovero, una grotta, un luogo sacro di per s . Era cos , in effetti. Per , come succede al sacro quando cessa di avere dei veri adepti, il luogo era disseminato di scatolette vuote, di cicche, di lattine di sardine, di sporcizia...

Mia sorella e io fabbricavamo una scopetta e ci mettevamo immediatamente a pulire tutta quella spazzatura, tutta quell'indecenza. Ma, Signore!, perch  dovevano fermarsi proprio l  i gitanti per gettar via i resti di un pasto niente affatto sacro?

Dopo aver spazzato, facevamo un fal  per bruciare i rifiuti che avevamo ammucchiato. Allora, forse temendo che prendessero fuoco i cipressi, arrivavano immediatamente i poliziotti. Erano i sostituti degli antichi templari, che, al pari di questi, sbagliavano obiettivo e zelo.

Di fronte, nella stessa strada, c'  una collinetta. E l  si trova una coppia di fidanzati, di amanti, alla luce del sole, dello stesso sole.

Quando arrivavano i poliziotti, caricatura e decadenza dei templari, spegnevamo il fuoco all'istante. Fino alla volta successiva, quando la stessa scena si ripeteva con pochissime varianti.

Vicino al luogo che ho descritto, c'era un baretto dove ancora servivano un gelato fatto a mano e un meraviglioso caff  con un aroma indicibile. L  entrava qualcuno, qualche uomo del

posto vestito di nero, con quel grembiulone anch'esso nero che ricorda l'antica toga romana. E, stendendo la mano, diceva: «Salve, Cesare, un caffè». Come al circo! E ci servivano quel caffè meraviglioso, che per mia sorella e per me era come un premio per aver servito quel dio.

Continuammo ad andare per molto tempo a contemplare quell'adolescente. Finché un giorno, o Signore!, sulla statua del ragazzo, sul suo collo di cigno, trovammo appesa una ghirlanda di fiori. E il suolo era pulito.

Allora ci sentimmo felici, mia sorella e io. Rientrammo a casa quasi pregando. E non so se quel giorno prendemmo il caffè, perché non ce n'era più bisogno.

A volte ho mandato dei miei amici a cercare quell'adolescente. Non lo trova quasi nessuno. Succede così, con il sacro: deve venire da sé, mostrarsi di sua propria volontà. Se lo si va a cercare sapendo che è lì, fugge, si nasconde, o non compare mai.

Madrid, gennaio 1988

Bio-bibliografia

María Zambrano nasce a Vélez-Málaga nel 1904. All'età di quattro anni, la famiglia si trasferisce a Madrid e, da lì, a Segovia, ove Zambrano vivrà fino al 1924. Suo padre, Blas Zambrano, ebbe una stretta amicizia con il poeta Antonio Machado, che Zambrano definirà come «un padre morale».

Frequenta la facoltà di Lettere e Filosofia presso l'Universidad Central di Madrid e, dal 1927, segue le lezioni di Ortega y Gasset, Xavier Zubiri e García Morente. Zambrano vive intensamente gli avvenimenti politici mentre lavora alla tesi dal titolo «La salvezza dell'individuo in Spinoza». Dal 1931 al 1936 lavora come assistente alla cattedra di metafisica nella medesima università. Arrivano i primi articoli e le prime collaborazioni. Scrive con regolarità nella «Revista de Occidente», «Cruz y Raya» e «Hora de España». pubblica la sua prima opera, *Horizontes del Liberalismo*, nel 1930. Di quell'epoca data anche *Hacia un saber del alma* (1934). In questi anni che precedono il conflitto civile, strinse amicizie con i poeti della *Generazione del 27* quali Luis Cernuda, Miguel Hernández e Jorge Guillén. María Zambrano scelse sempre di circondarsi di poeti più che seguire le strette vie dell'ortodossia filosofica. Nel 1936, si sposa con lo storico Alfonso Rodríguez Aldave e viaggia in Cile, fermandosi a L'Avana, dove conosce il poeta José Lezama Lima.

Torna in Spagna nel 1937 durante la Guerra Civile spagnola per collaborare con il bando repubblicano e, fino al giorno in cui lascerà il paese, vivrà successivamente a Valencia e Barcellona. Nel 1939, alla sconfitta della Repubblica, fugge dalla Spagna attraverso il confine francese e dà inizio così a un lungo esilio durato quarantacinque anni. La Guerra Civile e le sue conseguenze è l'esperienza più radicale e decisiva per

Zambrano. Dopo due brevi periodi a Parigi e a New York, le viene assegnato un posto come professoressa di filosofia all'Universidad San Nicolás de Morelia. In Messico, conoscerà Octavio Paz e León Felipe. In questi anni ha un'intensa attività intellettuale: pubblica *Pensamiento y Poesía en la vida española* (1939), *Filosofía y Poesía* (1939), *La Agonía de Europa* (1945) e *Delirio y Destino* (1953). Tra il 1943 e il 1944, impartisce vari corsi all'Universidad de San Juan de Puerto Rico e tiene varie conferenze a L'Avana. Dopo la morte di sua madre nel 1946 a Parigi, s'installa a L'Avana fino al 1953. Nella capitale francese, aveva conosciuto Albert Camus y René Char.

María Zambrano arriva a Roma per la prima volta nel 1949, dopo aver visitato Venezia e Firenze. Vi rimarrà per vari mesi fino al suo trasferimento definitivo nel 1953. Ci resterà, nella città capitolina, per ben dodici anni, fino al 1964. Roma sarà per lei *come una patria*. Incontra numerosi intellettuali spagnoli in quegli anni: Ramón Gaya, Rafael Alberti, José Bergamín e Jorge Guillén tra altri. Conosce e frequenta il mondo culturale e intellettuale romano. Elena Croce e Cristina Campo, ma anche Elemire Zolla e Victoria Guerrini. A Roma, inizia la *fenomenologia del sogno*. Collabora con la rivista «Botteghe Oscure» ed è cofondatrice, assieme a Elena Croce, della rivista «Quaderni di Pensiero e Poesia». Tutti gli studiosi concordano in definire il «periodo romano» come uno dei più rilevanti anche se, tante delle idee a Roma intuited, matureranno posteriormente in Svizzera.

Scriverà, tra le altre, *El sueño creador* (1965), *El hombre y lo divino* (1955), *Persona y Democracia* (1958) e *Los sueños y el tiempo* (1992).

Nel 1964 lascia Roma per installarsi in una piccola casa di campagna vicino a Ginevra, nel Giura, una regione poco popolata e di fitta natura dove ritirarsi. L'isolamento comporta anche uno stato di difficoltà economica molto importante. Scrive *España, sueño y verdad* (1965) e *La tumba de Antígona* (1967). Questo periodo è segnato da una svolta mistica nel suo pensiero. Da esso, risultano le opere *Claros del bosque* (1977) e *De la Aurora* (1986). Di questi anni sono anche *Notas de un método* (1989) e *Los bienaventurados* (1990).

L'articolo *I sogni di María Zambrano* di José Luis Lopez Aranguren, uscito nel 1966, nella «Revista de Occidente» significa l'inizio di un lento riconoscimento della sua opera e del suo pensiero. Quando il dittatore Francisco Franco morì, nel 1975, María Zambrano lo definì come «un fatto privo d'ogni importanza». Ritorna in patria solo nel 1984.

Tornata in Spagna, si dedicherà all'edizione di certe opere mai pubblicate così come alla scrittura di numerosi articoli. *Algunos lugares de la pintura* esce nel 1989. Tra le numerose onorificenze ricevute, sono da segnalare il Premio Príncipe de Asturias de Comunicación nel 1981 e il dottorato *Honoris Causa* dell'Universidad de Málaga. La Spagna democratica culminerà il lungo riconoscimento col Premio Cervantes di Letteratura nel 1988.

María Zambrano muore a Madrid il 6 febbraio del 1991.

Principali opere di María Zambrano in Italia:

I beati, trad. di Carlo Ferrucci, Feltrinelli, Milano 1992. *Verso un sapere dell'anima*, a cura di Rosella Prezzo, Raffaello Cortina, Milano 1996.

La confessione come genere letterario, a cura di Carlo Ferrucci, Bruno Mondadori, Milano 1997.

Filosofia e poesia, a cura di Pina de Luca, Pendragon, Bologna 1998 e 2002.

Seneca, a cura di Claudia Marseguerra, Bruno Mondadori, Milano 1998.

L'agonia dell'Europa, a cura di Miguel Garcia-Baro, Marsilio, Venezia 1999.

Delirio e destino, a cura di Rosella Prezzo, Raffaello Cortina, Milano 2000.

Dell'Aurora, a cura di Elena Laurenzi, Marinetti, Genova 2000.

Persona e democrazia. La storia sacrificale, trad. di Claudia Marseguerra, Bruno Mondadori, Milano 2000.

La tomba di Antigone, trad. e introduzione di Carlo Ferrucci, La tartaruga, Milano 2001.

L'uomo e il divino, introduzione di Vincenzo Vitiello, Edizioni Lavoro, Roma 2001.

Orizzonte del liberalismo, trad. di Donatella Cessi, Selene, Milano 2001.

Il sogno creatore, a cura di Claudia Marseguerra, Bruno Mondadori, Milano 2002.

Note di un metodo, a cura di Stefania Tarantino, Filema, Napoli 2003.

Le parole del ritorno, a cura di Elena Laurenzi, Città Aperta, Troina 2003.

Pensiero e poesía nella vita spagnola, a cura di Carlo Ferrucci, Bulzoli, Roma 2005.

Unamuno, trad. di Claudia Marseguerra, Bruno Mondadori, Milano 2006.

Spagna, sogno e verità, a cura di Giovanna Fiordaliso, Saletta dell'uva, Caserta 2007.

Indice

Premessa di Carmen del Valle
Cosa aveva addosso Maria Zambrano?
di Davide Rondoni

ALCUNI LUOGHI DELLA PITTURA

Introduzione

Nostalgia della terra
La distruzione delle forme
Il colore
Una visita al Museo del Prado
Miti e fantasmi: la pittura
La Spagna e la sua pittura
Sogno e destino della pittura
Appunti sul linguaggio sacro e le arti
Il quadro *Santa Barbara* del Maestro di Flémalle
L'enigmatico pittore Giorgione
Francisco de Zurbarán
Il sacro in Federico García Lorca
Amore e morte nei disegni di Picasso
Picasso a Roma
L'interminabile dipingere di Joan Miró
Il mistero della pittura spagnola in Luís Fernández
Gregorio Prieto
La pittura di Ramón Gaya
L'aurora della pittura in Juan Soriano

L'arte di Juan Soriano
Verità ed essere nella pittura di Armando Barrios
Cieli dipinti
Nella pittura di Baruj Salinas
Come un pendolo
Prima dell'occultamento. I mari
Il vuoto e la bellezza
Albero
Metodo

APPENDICE

Nasce la pittura, 1935
Tempo e luce, 1939
La libertà dell'immagine, 1944
Velázquez. *Las Meninas*, 1956
L'attenzione. Essenza e forma dell'attenzione, 1964
Lo specchio, 1964
“Lo strano sorriso della *Gioconda*”, 1965
Mistero e distribuzione della luce, 1965
La grotta della pittura, 1963
Lettera a Picasso, 1970
Il nudo iniziatico, 1988

Bio-bibliografia